

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

ELIMAR BARBOSA DE BARROS

MÍMESIS EM MALHADINHA, DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO
representação irônica de um sistema social em decadência

Teresina – PI

2016

ELIMAR BARBOSA DE BARROS

MÍMESIS EM MALHADINHA, DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO
representação irônica de um sistema social em decadência

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Mestrado Acadêmico em Letras, da
Universidade Estadual do Piauí, Área de
Concentração: Literatura, Memória e
Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura,
Memória e as Relações de Gênero.
Orientador: Prof. Dr. José Wanderson
Lima Torres

Teresina-PI

2016

B277m Barros, Elimar Barbosa de.

Mimesis em Malhadinha, de José Expedito Rêgo: representação irônica de um sistema social em decadência / Elimar Barbosa de Barros. - 2015. 159f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Mestrado Acadêmico em Letras (PROLETRAS), da Universidade Estadual do Piauí, 2015. "Orientador(a): Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres."

1. *Mimesis*. 2. *Malhadinha*. 3. Expedito Rêgo. 4. Ironia. I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

MÍMESIS EM MALHADINHA, DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO: representação irônica de um sistema social em decadência.

ELIMAR BARBOSA DE BARROS

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 28 de março de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho *aprovado* (aprovado, não aprovado).

José Wanderson Lima Torres

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres
Orientador

Maria Suely de Oliveira Lopes

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes
1ª examinadora – UFPI

Fabício Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

À minha Mãe - Maria Barbosa.
O meu exemplo de retidão, fortaleza e fé!

AGRADECIMENTOS

Ó Deus, tu me instruíste desde minha juventude, e até hoje eu anuncio as tuas maravilhas. (SL. 71: 16-17)

Sozinha, seria demasiado difícil suportar e ultrapassar os percalços da trajetória que me trouxe até aqui. Sou grata a Deus pela presença constante do Espírito Santo que me fortalece e por trazer, para perto de mim, pessoas com quem pude contar durante o período de idealização e concretização desta pesquisa.

Agradeço imensamente a cada membro de minha família pelas preces, palavras de incentivo e pelo amor; em especial a Maria Barbosa (mãe), Dedimar, Gildo e Tibério, irmãos que estando mais perto, representam os que se ausentam pela distância (Trindade, Noeme, Dedisce, Dedilene, Juvenal, José, Juarez), a vocês meu muito obrigada!, pelo apoio e presença em momentos fatigantes.

A máxima de Isaac Newton – “se enxerguei mais longe, foi por estar de pé sobre os ombros de gigantes” – expressa minha sincera gratidão ao Prof. Dr. Wanderson Lima Torres, pela confiança depositada em meu projeto, mesmo num instante em que o tempo já não nos era tão favorável, bem como pela dedicada e precisa orientação, pela amizade e apoio.

Agradeço também à Profa. Dra. Algemira Macedo Mendes, pelo acompanhamento no primeiro ano dedicado a este estudo, pela compreensão e sabedoria ao perceber que minha pesquisa seguia outra direção e pela nobreza de me encaminhar para outro orientador cuja linha de pesquisa era mais adequada a meus propósitos.

Agradeço o carinho e assistência do Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes, pela valiosa contribuição no desenvolver desta pesquisa e pela avaliação criteriosa na Banca Examinadora de Qualificação e de na Defesa Final.

À Profa. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes, também membro da Banca Examinadora, pela análise e pertinentes considerações.

Aos professores do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, com quem aprendi muito no exercício das disciplinas cursadas.

Aos colegas de curso com quem convivi e aprendi, conversando e discutindo ideias; em particular, aos amigos com quem compartilhei bons e não tão bons momentos: Priscila Viegas, Silvino Filho, Keula Araújo, Daíse Cardoso, a partir de agora, amigos para a vida.

Aos queridos amigos de longas datas: Ioneide Ferreira e Cícero Sobrinho, pela amizade e leitura cuidadosa deste texto.

Ao amigo Vivaldo Simão, pela tradução para o inglês de resumos nos trabalhos acadêmicos no decorrer desta pesquisa.

À CAPES pelo fomento à pesquisa,

À SEDUC-PI/8ª GRE e ao Instituto Barros de Ensino – IBENS, pelo apoio.

Aos colegas de trabalho dessas duas instituições, pelo carinho e suporte no momento em que tive de me ausentar; em especial às amigas com quem muito tenho aprendido: Marineide Soares; Socorro Barros e Christiane Barros, por toda atenção e amizade.

Aos confrades da Confraria Eça-Dagobertiana, pelas palavras de incentivo, em especial aos amigos: Dagoberto Carvalho Jr, Cassi Neiva, Ana Helcias, pela presença ainda que distante.

Aos amigos dos grupos de oração (Paróquia Nossa Senhora da Vitória) com os quais compartilho e vivifico minha fé, pela amizade, carinho e preces.

Ao colega Prof. Me. Harlon Homem de Lacerda pela atenção e apoio no início desta pesquisa.

Ao amigo Gustavo Rêgo (filho de José Expedito Rêgo), pelo apoio e atenção com que me recebeu durante a pesquisa.

Aos primos - amigos: Huelton Cardoso e Enoque Filho, pela acolhida em Teresina.

Aos amigos: Maria de Jesus e Juniano pelo apoio em momentos pontuais da vida prática no período da pesquisa.

Agradeço ao apoio incondicional e à presença de uma vida inteira da amiga Maria Luzia Campelo de Sousa (*in: memoriam*).

A todos os anjos e amigos que passaram e/ou permanecem na minha vida - gratidão é a palavra que melhor exprime meu sentimento em relação a tantas mãos e olhares pelos quais fui/sou abrigada.

Pela *mimesis* participamos não só do inconsciente de nossa própria época mas também nos aproximamos do inconsciente de épocas passadas. Mas não conseguimos ver o passado senão a partir do estoque de semelhanças do presente.

Costa Lima

Oeiras cochilava às margens do riacho benfazejo, a vida prosseguia.

Narrador de *Malhadinha*

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do romance *Malhadinha* (1990), de José Expedito Rêgo, a partir da teoria mimética reelaborada por Luiz Costa Lima. Prioriza-se, neste empenho, as reflexões sobre *mímesis* da representação, para demonstrar como o romance apropria-se de um universo grandioso de semelhanças, em face de seu referente externo, sem deixar, por isso, de imprimir o vetor diferença fundamental na *mímesis* enquanto fenômeno artístico. A hipótese levantada é a de que a diferença assinalada pela obra está ligada à temática central que, a partir da *mímesis*, constitui-se como representação irônica de um sistema social em decadência. Nessa perspectiva, este trabalho, além de um capítulo introdutório, desenvolve-se mediante discussões propostas em três eixos principais: um primeiro capítulo basicamente teórico sobre concepções de *mímesis*, desde a noção clássica de *imitatio* até sua compreensão como um jogo de semelhanças e diferenças; e dois capítulos analíticos nos quais se investiga a obra à luz da teoria abordada no momento anterior da pesquisa, dialogando com outros postulados teóricos que contribuem para o esclarecimento da hipótese. Assim, no segundo capítulo discute-se a representação do patriarcalismo no romance *Malhadinha*; e no terceiro, investigam-se, pelo diálogo entre ironia e *mímesis*, traços de decadência presentes no romance em análise e identificáveis nas descrições, bem como no entrecruzamento de vozes pelo discurso do narrador e das personagens. Para alcançar os objetivos propostos, este estudo tem como ancoragem teórica fundamental a concepção de *mímesis* revitalizada por Costa Lima (2003, 2014); e fundamenta-se também nas contribuições, dentre outras, de Bakhtin (2010, 2015) e Friedman (2002) sobre aspectos do romance; de Bourdieu (2014) e Saffioti (2004) acerca do patriarcalismo; e de Brait (2008) sobre ironia. Como resultado dessa investigação, conclui-se que o romance *Malhadinha*, articulando semelhança com diferença, ou seja, transformando o material histórico em ficção, desponta como produto artisticamente *mimético* que empresta ao mundo um jeito diferente de olhar para um momento histórico do passado, a partir do horizonte de semelhanças do presente.

PALAVRAS-CHAVE: *Malhadinha*. Expedito Rêgo. *Mímesis*. Ironia. Decadência.

ABSTRACT

This study proposes an analysis about the romance *Malhadinha* (1990), by José Expedito Rego, based on the mimetic theory reworked by Luiz Costa Lima. It prioritizes, in this commitment the reflections on the mimesis representation, to demonstrate how the romance appropriates a grandiose universe of similarities in the face of its external referent without leaving thus printing the vector fundamental difference in mimesis as an artistic phenomenon. The hypothesis is that the difference marked by the work is linked to the central theme that starting from mimesis, is constituted as ironic representation of a social system in decay. From this perspective, this work, in addition to an introductory chapter, is developed through discussions proposed on three main pillars: a first basically theoretical chapter about mimesis concepts from the classical notion of imitatio to his understanding as a game of similarities and differences; and two analytical chapters in which its investigates the work in the light of the theory discussed in the previous moment of research, dialoguing with other theoretical postulates that contribute to clarifying the case. Thus, in the second chapter we discuss the representation of patriarchy in Romance *Malhadinha*; and third, we investigate by dialogue between irony and mimesis, decay traits present in the romance in question and identifiable on the descriptions as well as the interchange of voices by the narrator's speech and characters. To reach the proposed objectives, this study has the fundamental theoretical anchoring in the concept of mimesis revitalized by Costa Lima (2003, 2014); and also based on the contributions, among others, Bakhtin (2010, 2015) and Friedman (2002) on aspects about the romance; Bourdieu (2014) and Saffioti (2004) about the patriarchy; and Brait (2008) on irony. As a result of this investigation, it is concluded the romance *Malhadinha*, articulating resemblance with difference, in other words, turning the historical material in fiction, emerging as artistically mimetic product that lends the world a different way of looking at a historic moment of the past, from the similarities of this horizon.

KEYWORDS: *Malhadinha*. Expedito Rego. Mimesis. Irony. decay.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
2	<i>MÍMESIS</i> - CONSIDERAÇÕES SOBRE UM “FENÔMENO EXPLICATIVO DA ARTE”	17
2.1	Do desconhecimento da sombra - “a palavra-verdade”	17
2.2	Platão x Aristóteles - reflexões sobre o primado da imitatio	23
2.3	Mímesis e verossimilhança - uma relação paradoxal com a verdade	30
2.4	A contribuição de Luiz Costa Lima - mímesis da representação e mímesis da produção - o jogo de semelhança e diferença.....	37
3	DO ENLACE ENTRE REPRESENTAÇÃO E <i>MÍMESIS</i> - PATRIARCALISMO EM <i>MALHADINHA</i>	50
3.1	Nota do enlace - representação e mímesis	50
3.2	Noções de patriarcalismo	55
3.3	Aspectos da narrativa de Malhadinha	62
3.4	Na trilha de personagens de Malhadinha	72
4	IRONIA E <i>MÍMESIS</i> - REPRESENTAÇÃO DE DECADÊNCIA NO MUNDO FICCIONAL DE <i>MALHADINHA</i>	84
4.1	Relações entre ironia e mímesis	84
4.2	A estrada, a fazenda e a representação verossímil de uma sociedade em declínio	94
4.2.1	<i>Pistas na estrada do mundo representado</i>	95
4.2.2	<i>O declínio da fazenda</i>	98
4.3	Nelson e Nair - estranhos no ninho	106
4.3.1	<i>Nelson - um olhar sobre o declínio da cidade</i>	109
4.3.2	<i>Nair - perspectiva frustrada de uma “ideóloga”</i>	121
4.4	O narrador na contramão do sistema social que “reproduz”	135
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
	REFERÊNCIAS	165

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mesmo porque não mais amarrada à prenoção do mundo como cosmo harmonioso, a *mímesis* tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito – como a ele se acrescenta.

Costa Lima

Esta pesquisa, de natureza bibliográfica, tem como *corpus* o romance *Malhadinha*¹, do escritor piauiense José Expedito Rêgo². Direta ou indiretamente, estudar esse romance é voltar ao passado e, no limite do que é permitido à literatura, entrar em contato com uma “Oeiras do tempo antigo”. Não que esta referência aprisione a obra aos grilhões da realidade, mas se diz isso porque, no processo da *mímesis*, na criação ficcional, “a arte sempre está em um enfrentamento apaixonado com a realidade”. (COSTA LIMA, 2014, p. 119). Acredita-se que foi de um relacionamento como esse que nasceu *Malhadinha*: um universo imaginado repleto de temas diversos, tipos humanos e costumes provincianos de uma sociedade com características marcadamente patriarcais no final do século XIX. As

¹ O romance *Malhadinha* é a segunda obra do escritor piauiense José Expedito Rêgo, publicado em 1990, pela Academia Piauiense de Letras, e, como outras obras da Literatura Piauiense, ainda não tem registro na Biblioteca Nacional.

² José Expedito de Carvalho Rêgo (1928/Oeiras-PI - 2000/Floriano-PI) assina suas obras apenas como José Expedito Rêgo. Portanto, é dessa forma que se encontra a referência a ele nesta dissertação. Foi médico e escritor; ficou conhecido, pelos seus contemporâneos, no cenário cultural do Piauí, pela publicação da biografia romanceada de Brigadeiro Manoel de Sousa Martins, o Visconde da Parnaíba, com o título original: *Né de Sousa* (1981). A partir da segunda edição, essa obra foi publicada com o título: *Vaqueiro e Visconde*, sendo esta, ainda hoje, sua obra mais conhecida no estado (se não a única, realmente divulgada); em 2009 alcançou sua 4ª reedição. Além desta obra, Expedito Rêgo publicou: três romances, dentre os quais se destaca *Malhadinha* (1990) - a segunda; *Vidas em Contraste* (1992); *Caminhos da Loucura* (1995); um livro de contos – *Estórias do tempo antigo* (1995) - no qual reinventa e conta causos populares ocorridos na cidade; um livro de poesias – *Horas sem tempo* (1999); e possui uma obra póstuma - *Crônicas Esquecidas* (2009). Além disso, fundou e dirigiu o Jornal *O Cometa* que circulou em Oeiras de 1971 – 1976, tendo Costa Machado e Possidônio Queiroz como colaboradores efetivos. Traduziu e publicou, nesse periódico, poemas de poetas como Verlaine e Langston Hughes. Em 1993, tomou posse da Cadeira nº 2 da Academia Piauiense de Letras. É autor da letra do Hino de Oeiras e do Hino à Matriz de Oeiras, por ocasião de seus 250 anos. Em entrevista ao Jornal *O Beco* (1989), Expedito Rêgo diz que seu interesse por literatura começou desde cedo, no primário, e que iniciou fazendo poesia. Nessa entrevista, ele se declara abertamente socialista. E falando sobre o prazer de se dedicar à arte e, em contrapartida, sobre a dificuldade de se produzir e publicar obra no Piauí, afirma: “Não acredito que a pessoa faça arte só pela arte. Ela tem que fazer arte, mas precisa que os outros vejam”. (EXPEDITO RÊGO, 1989).

questões que nortearam a pesquisa surgiram da observação de que, nesse romance, a representação da sociedade, através da descrição de espaços, costumes e seres, constrói a visão de uma sociedade em declínio, proporcionando a discussão sobre a temática da decadência como representação-efeito.

Em *Malhadinha*, dentre outros temas que se desenvolvem e caminham em direção à temática de decadência, destacam-se: referência ao patriarcalismo e consequente submissão da mulher; educação precária para as meninas e migração dos meninos para continuar os estudos em outros estados e países; declínio social, político, econômico e cultural da cidade de Oeiras e da fazenda Malhadinha - espaços de ambientação do enredo; frustração de personagens, em relação aos desejos pessoais, como consequência da obediência a valores e princípios culturais e religiosos; dificuldade de transporte e comunicação; divisão social de classe e presença de mão-de-obra escrava. Tudo isso, num romance do século XX narrado aos moldes de narrativas tradicionais do século XIX. A hipótese que se cria é a de que ao representar um universo em decadência social e moral, o narrador esteja na contramão do sistema social que “reproduz”.

Nessa perspectiva, esta pesquisa tem como objetivo geral analisar o romance *Malhadinha*, utilizando como aporte teórico fundamental a teoria da *mímesis* revitalizada pelo teórico brasileiro Luiz Costa Lima, para quem a *mímesis* se constitui como fenômeno explicativo da arte. Tal fenômeno, a partir de um jogo de semelhança e diferença, “é como um impulso para a identidade.” (COSTA LIMA, 2014, p. 27); em outros termos, visa-se de modo geral analisar como se constrói a representação da sociedade no romance em estudo. Além disso, são também objetivos desta pesquisa: identificar, a partir da *mímesis da representação*, os traços do patriarcalismo presente no romance; e, por meio da relação entre *mímesis* e *ironia*, demonstrar em que consiste a representação de decadência em *Malhadinha*.

Desse modo, esta produção divide-se em três momentos principais, a saber: um 1º capítulo intitulado: *mímesis* – considerações sobre um “fenômeno explicativo da arte”. Este capítulo apresenta de maneira discursiva a ancoragem teórica base para o desenvolvimento da análise seguinte. Nele, seguindo os passos de Costa Lima, reflete-se sobre o conceito de *mímesis*, observando as variadas concepções que o termo adquiriu em diferentes momentos dos estudos literários, até se chegar à concepção pensada pelo teórico brasileiro, a partir de 1980 com a publicação do *Mímesis e Modernidade: Formas das sombras*. A partir de então,

Costa Lima tem-se dedicado à questão da *mímesis*, buscando resgatar as principais reflexões sobre o tema na arte, desde a antiguidade grega até a modernidade.

Sem negar o legado grego, Costa Lima reflete e elabora uma nova concepção de *mímesis*, resgatando-a da noção redutora de “imitatio”. Costa Lima nega tanto a crítica imanentista quanto a crítica sociológica e afirma: “procuro combinar uma reflexão sobre a literatura em que sobressaia uma análise interna que inter-relacione seus elementos formais com seu posicionamento social.” (COSTA LIMA, 2010a, p. 279). Pensando a literatura dessa forma e considerando as relações entre *mímesis* e representação, *mímesis* e verossimilhança, o teórico propõe que a aproximação com o referente externo à obra seja entendida como “*representação-efeito*, isto é, a maneira como um sujeito *recebe e elabora* algo com que se depara”. (COSTA LIMA, 2010a, p. 279). Assim, após décadas de dedicação ao projeto de repensar a *mímesis* na modernidade, o teórico brasileiro chega à conclusão de que há dois tipos de *mímesis*: *mímesis da representação* e *mímesis da produção*. Sem que uma prescindida da outra, nem seja dela qualquer espécie de evolução, Costa Lima demonstra que estes são dois conceitos que o levam a pensar a arte, a partir de dois vetores: semelhança e diferença.

A diferença entre elas é bastante simples. Embora em ambas se mostre a combinação de semelhança e diferença, na segunda a diferença do que se expõe na superfície do texto ou do quadro quanto ao significado do que ali se vê cumpre-se pelo desenrolar da própria cena verbal ou pictórica. Noutras palavras, na *mímesis* da representação a plurivocidade de sentidos tem uma base razoavelmente segura – lendo o *D. Casmurro*, é imediata a compreensão de que o narrador julga haver sido traído por seu amor de adolescência. Isso sem dúvida é muito pouco para a suplementação que se espera o leitor venha a fazer, mas já é um ponto seguro. Na *mímesis* da produção, em troca, o enunciado precisa ser posto em movimento para que se veja que o próprio enredo se forma à medida que se desenrola. [...] Não creio, portanto, que o que caracteriza a segunda espécie de *mímesis* seja preponderar “a dissimulação e o invisível”. Antes o vejo como um processo que põe em xeque o potencial contemplativo do receptor, dele exigindo que o transforme na capacidade de captar a dinâmica que se opera nas letras e nos traços só aparentemente mortos de textos e quadros. (COSTA LIMA, 2010b, p. 301-302).

Apropriando-se desses conceitos elaborados por Costa Lima e que hoje são importantes para a crítica literária, pode-se, dialogando com outras teorias que

se fizerem necessárias, sem serem totalmente díspares, analisar o romance *Malhadinha*, verificando como se constrói e/ou se processa a representação social no seu contexto enunciativo.

Assim feito, o 2º capítulo dessa produção, com o título: “Do enlace entre representação e mimesis - patriarcalismo em *Malhadinha*”, desenvolve-se discutindo os pontos principais a partir dos itens: *Nota do enlace - representação e mimesis; Noções de patriarcalismo; aspectos da narrativa de Malhadinha e na trilha de personagens de Malhadinha*. Neste capítulo, além do estudo acerca da *mimesis* e sua relação imbricada com a representação, discutem-se as principais ideias em torno do conceito de patriarcalismo; isso porque esse é o sistema de organização social representado na narrativa do romance. Desse modo, além da retomada dos estudos costalimianos sobre representação e *mimesis*, faz-se uma abordagem sobre patriarcalismo visando perceber como se manifesta a vida das personagens, principalmente das femininas, dentro de uma sociedade orientada e organizada por meio desse sistema. Para isso, apoia-se, dentre outros, nos estudos de Saffioti (2004), para quem a “máquina do patriarcado” pode ser acionada por mulheres; e em Pierre Bourdieu (2014), o qual apresenta o conceito de *naturalização da dominação*.

Pontuada essas questões, nesse capítulo, analisam-se aspectos do romance identificados na narrativa de *Malhadinha*, observando principalmente as personagens e suas vozes (com um olhar especial para D. Sinhá). Para tanto, ao lado da discussão a partir da *mimesis* costalimiana, destacam-se reflexões de Bakhtin (2009, 2010 e 2015) - o qual, pensando a estética do romance, apresenta as concepções de *discurso de outrem e dialogismo*; de Forster (1998) que discute aspectos fundamentais do romance, dentre eles: história, enredo e ‘pessoas’; e, ainda as abordagens de Candido (2011a) e Rosenfeld (2011), os quais discutem ideias importantes para esta produção, sobre a *personagem de ficção*.

Um passo à frente em direção à defesa da hipótese levantada, nesta pesquisa, constrói-se o 3º capítulo, cujo título é: “Ironia e mimesis - representação de decadência no mundo ficcional de *Malhadinha*”. Para desenvolver as ideias pensadas para este momento da pesquisa, faz-se, num primeiro instante, uma aproximação sobre as relações entre *ironia e mimesis* tendo como suporte teórico principal o já referenciado Costa Lima; as discussões suscitadas por Brait (2008) em *Ironia: em perspectiva polifônica*; o estudo sobre a *Poética* de Aristóteles, de Mcleish

(2000), no qual o estudioso afirma em outras palavras que a *mímesis* é responsável pela ironia em toda obra de arte; e os vários sentidos do termo ironia apresentados por Moisés (2013), em *Dicionário de termos Literários*, dentre outros.

As abordagens sobre aspectos do romance desenvolvidas no capítulo anterior são retomadas no 3º capítulo, para fundamentar tanto a análise dos elementos relativos à vida na fazenda e na cidade, quanto para analisar com maior critério a trajetória das personagens Nelson e Nair, a fim de se justificar por que se denominou essas personagens de *estranhos no ninho*.

No último item, intenta-se demonstrar como, no romance *Malhadinha*, o narrador está na contramão do sistema social que “reproduz”. Para isso, fez-se necessário: retomar a *mímesis* costalimiana, as discussões sobre representação e verossimilhança; e, não menos importante, trazer para a discussão o pensamento de Norman Friedman (2002) e as análises de Ligia Chiappini Moraes Leite (2002) sobre o foco narrativo no romance, pois o modo de narrar tem adquirido enfoques diferentes no estudo do romance enquanto gênero literário, uma vez que a escolha, por uma ou outra maneira de articular os eventos e contar a história, não é aleatória e está ligada à construção de sentido do texto. Assim sendo, é importante verificar qual é o ponto de vista predominante no enredo de *Malhadinha*, a fim de que se possa analisar que implicações de sentido a escolha de foco acarreta nas representações construídas nesse romance.

À guisa de informação, vale pontuar, nesta introdução, que não se conhece sobre o romance *Malhadinha* (1990) nenhuma análise acadêmica em nível de mestrado. No entanto, este não é um romance totalmente desconhecido no cenário lítero-cultural piauiense, pois, além de textos, comentários e crítica impressionista sobre ele, conhecem-se dois trabalhos de conclusão de curso (TCC)³ que têm o romance como *corpus*.

³ Os dois TCCs foram apresentados à Universidade Estadual do Piauí-UESPI, campus Professor Possidônio Queiroz. Sendo o primeiro a monografia: *A literatura regional e universal refletida em Malhadinha, a partir do contexto histórico cultural de Oeiras, no século XIX*, de autoria de Arlam Marques da Rocha, defendida em 16 de dezembro de 2009, no curso de Letras Português, dessa IES. Nesse trabalho, o autor procura identificar características do regionalismo literário presente na obra *Malhadinha* e perceber que aspectos de universalidade existem no texto, estabelecendo as relações entre literatura e contexto social.

E o segundo, a monografia de autoria de Rute Araújo Ferreira de Sousa intitulada: *As múltiplas representações da família na cidade de Oeiras de 1920 a 1950*; apresentado ao curso de História. Nesse estudo, o objeto de pesquisa da autora é a instituição familiar e suas transformações, na passagem do século XIX para o XX. A graduanda utiliza, pois, o romance *Malhadinha* como referência para demonstrar as relações familiares na sociedade patriarcal, tendo em vista que essa é

Sobre *Malhadinha* (1990), ressalta Dagoberto de Carvalho Jr. que esse romance vai da crônica à história social. Segundo ele, “*Malhadinha* é um romance de costumes de uma velha e decadente cidade sertaneja de fins do século XIX”. (CARVALHO JR, 1993, p. 86). Nesta dissertação, o olhar sobre *Malhadinha*, iluminado pela teoria da *mimesis* costalimiana, está voltado para a observação de como o vetor semelhança se modifica no romance dentro da esfera literária, no campo ficcional. A esse respeito, entrega-se a palavra ao próprio Expedito Rêgo:

“*Malhadinha*” é ficção. Como ninguém faz ficção pura, “*Malhadinha*” é baseado em fatos que ouvi dos meus ancestrais sobre a Fazenda Malhadinha, que realmente existiu perto de Simplício Mendes. Eu visitei essa fazenda. O romance se passa no final do século passado. Naquele tempo, muitas famílias de destaque moravam em fazendas e vinham à cidade só na época das festas. Existiam nas fazendas pessoas cultas, pessoas que viajavam para o Rio de Janeiro, que liam, que sabiam falar francês. A vida cultural talvez fosse até melhor que hoje, em pleno sertão! O “*Malhadinha*” é um romance de amor e de costumes. Minha avó, Ester Reis, era da Malhadinha, ela morreu com 90 e tantos anos, eu a ouvi contar muitas histórias, minha mãe também, e por intuição eu imaginei como devia ser. (EXPEDITO RÊGO, 1989).

Sendo assim, esta pesquisa se justifica também, se não pela necessidade, pelo interesse de verificar a existência de aspectos da narrativa que possam atribuir valor artístico-literário ao romance *Malhadinha*, ou seja, intenta-se identificar neste romance elementos que possibilitem a experiência estética suscitada a partir de sua leitura. Conforme Costa Lima (2010c, p. 93), “a experiência estética é apenas um momento da experiência analítica da obra.”. Desse modo, apoiando-se na crítica e na teoria literária, isso é possível de ser percebido por meio da análise de componentes que constituem o texto como: narrador, personagens, linguagem, discurso, aspectos descritivos do espaço e do tempo, dentre outros.

Além disso, nesta pesquisa, para alcançar o objetivo proposto, foi fundamental a observação do diálogo estabelecido entre os elementos textuais e seus referentes externos, quer dizer, entre aqueles e seus componentes miméticos, pois, se é a partir destes que a obra nasce, é neles o lugar onde se encontra o ponto

uma das temáticas refletidas no romance; ou seja, ela parte de uma obra literária para discutir questões históricas de sua área de pesquisa.

de semelhança que facilitará a experiência estética quando o leitor se colocar frente às situações e objetos representados no texto. Como resultado desse estudo, pretende-se apresentar um produto da análise acadêmica que possa contribuir com as discussões em torno do romance *Malhadinha*, bem como de questões estéticas da produção literária de José Expedito Rêgo.

2 *MÍMESIS* - CONSIDERAÇÕES SOBRE UM “FENÔMENO EXPLICATIVO DA ARTE”

[...] a *mímesis*, em vez de simplesmente prestar-se ao reconhecimento do costumeiro, motiva um modo diverso de ver.

Costa Lima

2.1 Do desconhecimento da sombra - “a palavra-verdade”

Desenvolver um trabalho cuja ancoragem teórica se assenta na concepção de *mímesis como fenômeno explicativo da arte*⁴ requer, antes, um retrospecto em torno das principais discussões sobre a problemática da *mímesis* entre os gregos. Esse retrospecto foi um dos caminhos percorridos por Costa Lima ao repensar a *mímesis* na modernidade. Sem pretensão de traçar tão audacioso percurso, é interesse desta pesquisa discorrer, ainda que brevemente, sobre as principais conclusões a que chegou o teórico brasileiro, ao investigar a *mímesis* na antiguidade, a fim de melhor compreender o que Costa Lima propõe, em sua reformulação de *mímesis*, e que servirá de base teórica para a análise do romance *Malhadinha*.

Mesmo na modernidade, é inegável a importância que exerce o pensamento clássico, principalmente, de Platão e de Aristóteles a quem o ocidente deve as bases conceituais da reflexão estética. Costa Lima (2014, p. 21) afirma que “na crítica de arte e da literatura, o conceito se torna a ferramenta para o pensar; algo, por definição, plástico e modificável de acordo com o objeto que analisa, com sua posição no espaço e no tempo.” Assim, as conclusões a que esse teórico chegou sobre o conceito de *mímesis* na antiguidade revelam justamente sua mutabilidade, ou seja, percebem-se variadas concepções de *mímesis* de acordo com o tempo, os interesses e o objeto analisado.

Visando analisar o romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, através da perspectiva de *mímesis como ferramenta para o pensar*, esta pesquisa tem como

⁴ A concepção de *mímesis* como fenômeno explicativo da arte (que será abordada ao longo desse trabalho) tem sido desenvolvida por Costa Lima desde 1980 com a publicação de *Mímesis e Modernidade*; e se configura com maior solidez em 2000 com o lançamento de *Mímesis: desafio ao pensamento*.

ponto de partida a investigação desse conceito. De início, busca-se compreender sua concepção como *imitatio* no que se refere aos estudos literários. Diz-se no que se refere aos estudos literários porque, conforme Costa Lima, o discurso mimético não é exclusivo da arte, tampouco da arte literária.

A reflexão sobre a *mimesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego, nem mesmo quando Aristóteles o utiliza como chave de sua poética. Na arte, a *mimesis* apresenta apenas sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico: experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo. (COSTA LIMA, 2003, p. 79).

Desse modo, como se trata da análise de um romance, a compreensão do *experimentar-se como um outro* será retomada no desenvolver desta pesquisa. Antes, porém, faz-se necessário discorrer sobre outras concepções de *mimesis* que analisadas pelo teórico brasileiro o levaram a tal conclusão. Entre os gregos, outros nomes poderiam ser apontados como referência em torno da problemática da *mimesis*. No entanto, na teoria da literatura, é comum a citação expressiva a Platão e a Aristóteles porque são estes os dois maiores expoentes cuja teoria tem permanecido fundamental para o estudo da arte. Ainda que surjam objeções, a reflexão destes pensadores gregos sempre aparece como ponto de partida dos estudos literários, mesmo que seja para se construir uma nova abordagem. É o que se nota na teorização da *mimesis* proposta por Costa Lima, a qual não nega o legado da poética clássica, mas avança em direção a um novo caminho.

Na abordagem da *mimesis* entre os gregos é lugar comum a tentativa de aliar as representações artísticas à realidade. No dizer de Costa Lima (2003, p. 31) trata-se de uma teorização que “supõe a concepção prévia das relações entre linguagem e realidade, assim como esta supõe um conjunto específico de condições sociais”. Quando o teórico brasileiro alerta para a questão de a teorização grega supor condições sociais específicas, ele alerta para o fato de que os fundamentos de uma teorização só são discerníveis se se entender a que *interesse* ela responde.

Desse modo, no primeiro capítulo de *Mimesis e Modernidade* (2003), intitulado: “A explosão das sombras *mimesis* entre os gregos”, Costa Lima esclarece como, dentro da antiguidade clássica, a concepção do termo *mimesis* foi sendo modificada, a fim de atender aos interesses de uma dada sociedade. A partir da

investigação que fez sobre as representações artísticas, antes e depois de Platão e Aristóteles, Costa Lima fundamenta as reflexões que o levaram a repensar a *mímesis* na modernidade, quer dizer, a pensar sobre os possíveis interesses que a concepção desse fenômeno de *mímesis* estaria atendendo na contemporaneidade.

Antes mesmo da concepção de *imitatio*, Costa Lima (2003) destaca que na Grécia Micênica não se poderia nem falar sobre palavra em estado de *mímesis*, pois nessa sociedade o poeta era um dos “mestres da verdade” e, portanto, sua palavra era lei.

[...] o poder era dividido entre um personagem real que abarcava as funções religiosa, econômica e política e um chefe dos guerreiros. Como um dos “mestres da verdade”, a função do poeta era dupla: celebrar os imortais e as explorações dos homens valentes. (COSTA LIMA, 2003, p. 32).

Proferida pelo “mestre da verdade”, a palavra do poeta não estaria apenas relacionada à natureza, mas era confundida com sua função social, ou seja, com o lugar de onde é pronunciada. Nesse sentido, Costa Lima (2003), fundamentado nas pesquisas de Detienne (1973), demonstra que a palavra é tomada como uma realidade natural, uma parte da *physis*, e não se subordina ao tempo, pois “a verdade do poeta é uma verdade assertória: ninguém a contesta”. Observa-se que nessa sociedade não se pensava a palavra como representação, mas como estado puro de verdade.

Segundo Costa Lima (2003), na antiguidade, o poeta tomava a palavra de duas maneiras básicas: a) *logos* – como realidade natural – num sistema unívoco polar *Alethéia* (verdade) x *Léthe* (esquecimento); constituída como verdade, a palavra desconhecia sombras, não possuía ambiguidades, era objetiva em demasia e, portanto, marcada pela impossibilidade de *mímesis*; b) *logos* – na zona intermediária entre *alethéia* e *Léthe* – a palavra dos deuses é potência de engano – surge a ambiguidade.

Percebe-se, no entanto, que a meditação poética centrada apenas no contraste desse sistema não assimila a realidade que é muito mais complexa. Assim, com a origem da tragédia surge o questionamento da verdade dos deuses e, nesse ínterim, nasce a ideia de coisas enganosas, semelhantes à realidade. Eis que, com a tragédia, entre o esquecimento e a verdade aparece a zona intermediária -

uma espécie de esquecimento positivo, o abrandamento do infortúnio, donde se pode presumir que a univocidade se desdobra em ambiguidade. Nessa perspectiva, diz Costa Lima (2015, p. 34): “[...] entre os polos da Verdade e do Esquecimento estendem-se as consequências da palavra eficaz. Seus nomes são *apathe*, engano, e *peithó*, persuasão.”.

Desta ambiguidade fundamental decorrem duas conclusões: de um lado, o “Mestre da Verdade” é também um mestre do engano. Possuir a verdade é também ser capaz de enganar; doutro lado, as potências antitéticas *Alétheia* e *Léthe* não são contraditórias: no pensamento mítico os contrários são complementares. (DETIENNE *apud* COSTA LIMA, 2003, p. 34).

A partir dessa observação de que *logos* deixa o lugar de privilégio, de poder e verdade, e passa a figurar com sentido de engano e ambiguidade, Costa Lima (2003) começa a se questionar se nesse novo ambiente já não haveria condições para uma teorização da *mímesis*, uma vez que esta é “um fenômeno que irá impressionar o pensamento clássico justamente por conta de sua peculiar ambiguidade”. (COSTA LIMA, 2003, p. 34). Quando a palavra perde o status de unanimidade positiva e a formulação poética passa a questionar a conduta dos deuses, esta “já lança os elementos sobre os quais se desenvolverá a reflexão sobre o papel de *logos*”. (COSTA LIMA, 2003, p. 34).

Nota-se que na antiguidade “*logos* tinha caráter de palavra eficaz, declaradora da *Mnemosýne* e, assim, depositária da *Alétheia*, conquanto a própria reflexão sobre esta a mostrasse ambígua.” (COSTA LIMA, 2003, p. 36). Quer dizer, no período em que a sociedade estava sob o domínio de um déspota, a palavra era uma verdade declaradora da memória, mantendo apenas latente o questionamento de *logos*. Assim, segundo Costa Lima (2003, p. 35), nesse período, encontra-se de um lado o que se poderia chamar de palavra-verdade - aquela proferida pelo mestre da verdade, o poeta do período arcaico; e de outro, “com os testemunhos da história nascente no século V”. Além disso, com o advento da tragédia se percebe, entre um e outro, o surgimento das peças e dos tratados que se escrevem no período de passagem do domínio do mítico para o pensamento racional.

[...] a ambiguidade do mítico, atrai os termos polares que deixam de se identificar com o positivo e o negativo, respectivamente, e assim

logos passa a ser visto como uma entidade capaz de manipulação de *peithó* e formada por dois patamares: o que manifesta e o que guarda, a *apate*. Dentro desta concepção, já haveria condições para que a *mímesis* constituísse um problema, mas assim de fato só se dará quando, sobre as ruínas da cidade-fortaleza, brote a palavra sujeita ao regime da contradita. (COSTA LIMA, 2003 p. 36).

Assim, Costa Lima (2003) demonstra que, mesmo sem se poder falar em *mímesis*, na sociedade micênica, com o desaparecimento do *basileus* que concluiu a chamada Idade das Trevas, com a ambiguidade do mito já se poderia ter suscitado esta questão; mas, só quando o poder se transfere para a aristocracia latifundiária é que os problematizadores da palavra irão refletir e mostrar como o pensamento se desdobra “da lógica do mito e se encaminha para a lógica da razão filosófica.” (COSTA LIMA, 2003, p. 39).

Víramos como, sob a organização micênica, a reflexão dos poetas se amoldava para o tratamento que não advinha pela inexistência de condições sociais adequadas. Ainda que estivesse formada a substância intelectual, faltava a material para que se instalasse o debate a palavra contraposta. Agora a situação de certo modo se inverte; a aristocracia, embora se mantivesse no poder, é obrigada a aceitar a paridade com o rico não nobre. (COSTA LIMA, 2003, p. 39-40).

Costa Lima (2003) afirma não pretender fazer uma revisão histórica dos acontecimentos de todo o período que vai da lógica do mito à lógica da razão e diz recorrer a esses fatos de acordo com o interesse para o tratamento que dará à *mímesis*. Nessa ótica, o teórico brasileiro percebe que no clima dominante de conflito provocado pela tensão entre os proprietários e a massa rural, *faltava a palavra*, ou seja, por algum motivo que Costa Lima (2003) desconhece, a ausência de registro desse espaço intermediário leva o pesquisador a um hiato entre o legado mitológico e o tempo que se descortina com o século VI. E, citando Gerard Else, afirma que, ao contrário da épica, centrada nos heróis, “a tragédia pela primeira vez pôs o distante em contato direto com o presente e o grande homem com o pequeno”. (ELSE *apud* COSTA LIMA, 2003, p. 40). Esses fatos interessam a Costa Lima, porque:

[...] para a *mimesis* atualizar-se é necessário o concurso de dois motivantes: um suporte intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela. A realidade funciona com o significante no signo: é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significado do suporte. Contudo como, por definição, o suporte é anterior ao significante da realidade, para a constituição do signo mimético é necessário que o significante atual retrabalhe, refaça o significado depositado. (COSTA LIMA, 2003, p. 40).

Ressalta-se que, quando Costa Lima (2003) fala numa *mimesis* atualizada, ele não está pensando na imitação do processo judiciário tal como aconteceu a partir de *Ésquilo*. Neste, de acordo com o mesmo Costa Lima (2003), a tarefa e o interesse da tragédia era reler o significado da tradição, do homem comum e do herói, e colocar em discussão os conflitos entre o homem e os deuses. Para Costa Lima, em outras palavras, é quando surge o questionamento do ser e das coisas, quando a palavra passa a ter sentido duplo que, então, poder-se-á falar em *mimesis*. Com o desenvolvimento do teatro, a *mimesis* adquire conotação de *imitação* do processo judicial.

Costa Lima (2003) afirma que a *imitação* do processo judicial se daria “nas tragédias a partir de sua forma: nelas se defrontam desde logo, a opinião pública, encarnada pelo coro, e o herói, diante de cuja ação o coro muitas vezes se mostra reticente, suspeito, senão diretamente crítico ou colérico.” (COSTA LIMA, 2003, p. 41). Na tragédia, o herói não é mais um mestre da verdade e o coro participa da narrativa. “Podemos pois dizer: a ambiguidade da *alétheia*, a força persuasiva da palavra que antes se impunham pela lógica da ambiguidade do mito são agora revistas e problematizadas.” (COSTA LIMA, 2003, p. 42). *A partir de então, a palavra do poeta deixou de ser uma verdade inquestionável e pode-se falar em palavra em dobra, em palavra em estado de mimesis, conforme Costa Lima (2003):*

[...] desde que a palavra encontrou uma situação social em que pode desenvolver a ambiguidade sob a forma de atualização do contraditório, deixou de aparecer como palavra una e se mostrou biface, palavra em dobra. A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo. (COSTA LIMA, 2003, p. 43).

Como na sociedade ateniense a *mimesis* tem uma função social específica, mesmo quando a palavra se abre para a multiplicidade, ela irá *conduzir para certo rumo*, ela é uma forma de reconhecimento dos pares da comunidade a que pertence. “Noutros termos, a capacidade infinita de dobra da palavra, i.é., de iluminar e, ao mesmo tempo, sombrear o iluminado, é de fato, limitada pelo papel a que se presta: o de ser um meio de captura da identidade social.” (COSTA LIMA, 2003, p. 43).

Costa Lima (2003, p. 43) afirma que “a *mimesis* grega, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social”. No entanto, observa-se que “no início da civilização grega, a palavra *mimesis* não se apresentava com uma significação única. A atividade de imitar [...] nunca correspondeu, entretanto, a qualquer realismo grosseiro”. (MILITZ, 2006, p. 5).

Por isso, Costa Lima considera importante refletir sobre o pensamento grego acerca da *mimesis*, para que se possa compreender que “a *Poética* aristotélica nega o sentido grosseiro de cópia e a leitura mais atenta de Platão mostra que “imitação” tampouco se confunde para ele com mera reprodução [...]”. (COSTA LIMA, 2003, p. 50). São essas questões que, segundo Costa Lima (2003), têm tradicionalmente criado o problema de saber em que sentido se haveria de falar da “imitação” praticada pela arte.

2.2 Platão x Aristóteles - reflexões sobre o primado da imitatio

Já se disse que, entre os antigos, Platão e Aristóteles foram os pensadores que atribuíram importância capital à concepção de *mimesis*. Sabe-se também que é comum entre os estudiosos da arte a classificação pedagógica, muitas vezes simplista, a partir da qual se tende a colocar o pensamento de Platão e de Aristóteles em lugares opostos. Nessa perspectiva, defensor do discurso filosófico de verdade, Platão aparece como aquele que negou a categoria da *mimesis* e relegou o discurso mimético ao ostracismo. Isso porque, segundo essa concepção, ao desconsiderar a representação na arte, em Platão, a *mimesis* seria concebida como imitação ou cópia. Por sua vez, Aristóteles surge como aquele que resgata o valor da representação artística e do discurso mimético, como pontua o

estudioso José Wanderson Lima Torres (2012) em capítulo dedicado ao estudo da *mímesis* e da autorreflexividade.

De praxe, quando se discute o legado grego a partir de Platão e Aristóteles, a posição mais cômoda, mais didática e, por conseguinte, menos problemática é contrapor o “idealismo” platônico ao “realismo” aristotélico. No âmbito da poética, essa polarização deformadora ocorre nos seguintes termos: Platão condenou o discurso mimético porque criador de cópias (*eikones*) distanciadas da Verdade, da Ideia; seu discípulo Aristóteles promoveu a revalorização do discurso mimético ao desvinculá-lo do verdadeiro e aproximá-lo do verossímil e ao reconhecer seu caráter de universalidade frente a outros discursos, como o histórico; Platão subsume a *mímesis* a uma plataforma ético-moral; Aristóteles reconhece a autonomia da *mímesis* frente a qualquer outra Plataforma”. (TORRES, 2012, p. 38 - 39).

Segundo Torres (2012), esse tipo de polarização encontra ressonância em diversos teóricos, inclusive no Brasil, mas essa tendência generalizante deve-se, dentre outras coisas, a um equívoco na interpretação da *mímesis* como *imitatio*. Essa questão é tão problemática e complexa, que “para os poetólogos do Renascimento, qualquer que fosse a fonte eleita, Horácio, Platão ou Aristóteles, a *mímesis* é sempre *imitatio*.” (COSTA LIMA, 1995, p. 77). Discordando dessa habitual generalização, Torres (2012) ressalva:

Essa habitual generalização, [...], pode ser questionada em diferentes visadas. Aqui, interessa-nos três delas: i) no que concerne a Platão, ela parte quase exclusivamente do que foi dito em República X; ii) ela não leva em consideração o contexto em que se produziu o discurso de ambos os filósofos e iii) não se pode pensar, na civilização helena, em autonomia do poético, nem mesmo em Aristóteles. (TORRES, 2012, p. 39).

Em outras palavras, Torres (2012) alerta para o fato de que a pesquisa que visa trilhar o caminho da *mímesis* e inicia a discussão pelo legado grego, em torno da arte, precisa atentar-se para não tomar o termo como sinônimo absoluto de *imitatio*. Esse cuidado evita que se relegue a *mímesis* à noção pejorativa de cópia em todo o pensamento platônico, tendo-se como referência apenas o Livro X da *República*. Neste “a *mímesis* será considerada, dentro da gnosiologia fundada na teoria das Ideias, cópia em terceiro grau” (TORRES, 2012, p. 40); nele se pode

perceber o alerta para o perigo da poesia mimética - o obscurecimento do intelecto, pelo distanciamento da verdade. No entanto, no diálogo *Crátilo*, o filósofo Platão esboça pela primeira vez uma reflexão sobre a *mímesis*, sugerindo “a impossibilidade da imitação como cópia fiel da realidade, afirmando que o decalque perfeito só é possível a um deus, nunca a um homem”. (SPINA, 1967, p. 80). Nessa perspectiva, pontua Costa Lima (2003):

[...] o imitador, como o poeta, poderia ser recuperável e aceito, fosse na cidade ideal da *República*, fosse na cidade possível descrita n’*As Leis*, mas nunca alcançaria a representação das ideias: “A arte de imitar é portanto bem afastada do verdadeiro e, se pode tudo executar, é, parece, porque não toca senão em uma pequena parte de cada coisa e esta parte não passa de um fantasma”(Rep. X, 598b). Ou, considerando a parte do *Crátilo* (432b – d), para que a imagem seja imagem não pode reproduzir todos os aspectos do objeto, i.é., ela se coloca em um campo intermediário, como um fantasma. O *mimema*, por conseguinte, nem alcança o real pleno, nem incorpora ao real impuro, mas vaga entre eles. Assim a problemática da *mímesis* levará Platão, no diálogo tardio *O sofista*, a tratar da questão do ser e do não-Ser. (COSTA LIMA, 2003, p. 62-63).

Portanto, mesmo em Platão, Costa Lima (e seus comentadores) já encontra argumento para desenvolver a hipótese que norteia a sua teoria “marcada pela revisão do conceito de *mímesis*, que se modificou significativamente mediante o contrabalanceamento da tradicional semelhança com a diferença”. (BASTOS, 2010, p. 125). Nesta pesquisa a proposta de revisão da *mímesis* teorizada por Costa Lima será discutida com mais detalhe, posteriormente. Segundo este teórico, em Platão é possível encontrar dois tipos de *mímesis*; uma que ele chamou de *mímesis da simulação* e a outra chamada de *mímesis da aparência ilusória*. “Se a primeira ainda se conforma às proporções do modelo, a segunda se afasta do princípio da semelhança, e, em nome do efeito de beleza, se extravía da “verdade””. (COSTA LIMA, 2003, p. 63). A partir de análises e reflexões dessa natureza, Costa Lima (2003) vai fixando as bases que sustentarão a argumentação de sua teoria da *mímesis* fundada no jogo da semelhança e da diferença. “A *mímesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta.” (COSTA LIMA, 2003, p. 45).

Vê-se de antemão que Costa Lima investiga e compreende o fenômeno da *mímesis* entre os gregos, mas não comunga da ideia expressa no Livro X da

República, em que a representação artística é comparada com a verdade e a *mimesis* rejeitada por ser vista como cópia de terceiro grau.

[...] Platão preocupou-se com a *mimesis* não porque pretendia uma teoria geral da arte, mas porque buscava conduzi-la a uma pedagogia baseada na razão e não nos afetos. Para fazê-lo começa por utilizar a concepção já vigente, donde a importância de Damon, prepara a máquina ontológica de sua destruição e a condena por fim. A *Ethoslehre* (Teoria ética) pitagórica precisaria ser afastada porque Platão teme “o contágio oriundo da identificação com o representado”. “Platão receia o extravio da alma, que podia se realizar pela identificação com o representado (Koller)”. (COSTA LIMA, 2003, p. 53).

O medo platônico do objeto representado não aparece da mesma forma em Aristóteles. Neste, o ato de “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 33). Porém, a ideia pedagógica de imitação, como forma de adquirir conhecimento, aí também se encontra; bem como o possível interesse em demonstrar a supremacia do intelecto do filósofo, ou de seu modo de tratamento da palavra, em relação ao homem comum: “[O]utra razão é que aprender é sumariamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina.” Por isso, Costa Lima (2003) observa que, salvo as diferenciações, as vias miméticas e historiográficas do pensamento clássico tinham um papel comum:

Se Platão e Aristóteles se opõem, o primeiro condenando a poesia em geral, desde que não subordinada à palavra do filósofo, o segundo explicitamente dando a palma à tragédia contra a história, na verdade ambos concordam em tomar como pressuposto a primazia do lugar do filósofo, enquanto julgador das atividades alheias. O filósofo será no próximo século IV, o verdadeiro “mestre da palavra” e dele dependerá o favor ou o desprestígio de que gozarão as diversas atividades. (COSTA LIMA, 2003, p. 48-49).

Em Platão, a discussão sobre cópia, modelo, reflexo está a serviço de suas questões filosóficas centrais, como a natureza do ser. Essa questão entra em contraste com propriedades associadas à *mimesis* artística. Desse modo, no pensamento platônico não havia preocupação em relacionar a *mimesis* com a origem

da arte. Diferentemente de seu mestre, Aristóteles atribui interesse diferenciado à arte. No entanto, ele é criticado por alguns de seus comentadores por não apresentar, na *Poética*, uma definição de seu entendimento de *mímesis*.

Por sua ordem de entrada na *Poética*, a primeira passagem haverá de ser “[...] O homem se diferencia dos outros animais porque é particularmente inclinado a ‘imitar’” (*Poét.*, 48 b 9). A *mímesis* recebe menos uma definição do que encerra um raio de ação. Ela abrange a arte e não se confunde com ela. Essa abrangência não se explica apenas pelo fato de os gregos não terem uma concepção autônoma da esfera artística mas desde logo porque a *mímesis* explicitaria a elasticidade da *physis* humana – fosse ela determinada por instintos, teria limites de interesses e alcance. Mas dizê-la assim inclusive ainda não equivale a declarar em que consiste. (COSTA LIMA, 2014, p. 30).

Destaca-se que o contexto histórico em que viveu Platão e Aristóteles também conta para que neles a reflexão sobre a *mímesis* encontre nuances diferenciadas. A esse respeito, Costa Lima (2003, p. 65) afirma que sobre Platão “ainda era cabível dizer-se que viveu dramaticamente o legado mítico-religioso da Grécia antiga. De Aristóteles, ao contrário, há de se falar de uma distância que lhe permite tratar deuses e mitos como mera matéria para os jogos teatrais”. Assim, compreende-se melhor a condenação platônica da *mímesis*, pois “Platão tinha duas justificativas, uma pedagógica, outra ético-epistemológica, para sua recusa.” (COSTA LIMA, 2014, p. 29).

Assim, diz ainda o mesmo Costa Lima (2014, p. 29) “como tivera em Platão seu adversário de respeito, a *mímesis* antiga encontra em Aristóteles seu grande sistematizador”. Não que Aristóteles tenha conseguido dar autonomia ao estético, ou que sua poética tenha libertado a *mímesis* da relação com o ético. No entanto, é notório que o Estagirita olhou para esse fenômeno de forma um tanto diferente do seu mestre. Assim como Platão, “Aristóteles tinha plena consciência de que o discurso mimético poderia exercer um efeito direto sobre os afetos; ao contrário de seu mestre, no entanto, ele cria que este efeito poderia ser mediado, positivamente, pela Katharsis”. (TORRES, 2012, p. 43).

Conforme Costa Lima (2003, p. 73), Aristóteles se opõe a Platão por sua “distinta compreensão do ético e do psicológico. Desta diferença resulta que, enquanto para o autor dos Diálogos, a poesia exerce um efeito direto sobre os

afetos, para Aristóteles este efeito é mediado pela possibilidade da “cura” catártica”. Citando Fuhrmann, Costa Lima (2003) fortalece esse argumento, ao afirmar que: “[...] Aristóteles assim admitia que a poesia provoca paixões determinadas; mas para ele isso não incluía a censura platônica de que o poético intensifica sem mais nem menos a passionalidade dos receptores e corrói a sua razão”. (FUHRMANN *apud* COSTA LIMA, 2003, p. 73). Ainda sobre a questão estética em Aristóteles, Costa Lima (2003) lembra que:

Não é portanto que Aristóteles concedesse uma plena liberdade ao estético. Nele, continua a imperar a subordinação ao ético, apenas bastante atenuada pela recusa das bipolaridades platônicas, no caso entre a esfera do afeto e a do bem racional. Contudo, mesmo porque a ética mantém o seu império, ao destacar a ação, como objeto da *mimesis*, considera de interesse apenas aquelas que apresentam repercussão ética. [...]. (COSTA LIMA, 2003, p. 73).

De posse das observações aqui discutidas, pode-se verificar que antes de Aristóteles não há, no pensamento grego, a tentativa de uma reflexão autônoma sobre a arte, muito menos sobre arte literária. Inclusive, utilizar o termo literatura ao discutir as proposições sobre arte a partir da *Poética aristotélica* seria cair no anacronismo, pois o que se entende por literatura, conceito ainda bastante discutido, na *Poética* aparece da seguinte forma: “[A] arte que se utiliza apenas de palavras, sem rima ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje, não recebeu um nome.”. (ARISTÓTELES, 1996, p. 31).

Platão se ocupa da *mimesis* a partir do questionamento do poder de *logos*, que se trava em Atenas, dentro de uma situação social específica. Como tal é um questionamento que só se dirige ao poeta dentro de uma “classe”, cuja ação se julga danosa; questionamento ademais que se edifica enquanto se constrói um determinado sistema ético e gnosiológico. Por conseguinte, contrapor Platão e Aristóteles por suas respectivas “estéticas” é tão fácil, quanto estéril. Ao nos interessarmos vitalmente pela questão da *mimesis*, temos de vê-la no interior das frentes ética e gnosiológica que lhe são solidárias. (COSTA LIMA, 2003, p. 64-65).

Costa Lima (2003), assim, afirma que contrapor a estética de Platão e de Aristóteles seria estéril porque em ambos é possível identificar a subordinação do

estético ao ético; em Aristóteles, “apenas bastante atenuada pela recusa das bipolaridades platônicas, no caso entre a esfera do afeto e a do bem racional”. (COSTA LIMA, 2003, p. 73). Mesmo a ética mantendo seu império na *poética* aristotélica, “nem de longe chega a embaçar a percuciente análise do fenômeno poético levada a cabo pelo filósofo” (TORRES, 2012, p. 44).

Segundo Costa Lima (2003) a ideia de gênero é o princípio ordenador do tratado aristotélico; sem fazer uma exposição geral dessa obra, interessa ao teórico brasileiro as respostas que a *Poética* lhe dá sobre a natureza da *mímesis*, sua diferença quanto às concepções precedentes e seu efeito sobre a visão posterior da arte. Dois dos pontos da *Poética* tomados como importantes por Costa Lima, e que interessa para esta pesquisa, são a reconsideração do conceito de *mímesis* - não mais *imitatio* ou sinônimo de cópia - e a noção de verossimilhança. A partir de então se poderá pensar a *mímesis* como representação.

[...] [e]mbora o Estagirita tenha usado *mímesis* a partir do contexto platônico, sua acepção diferirá a partir mesmo de sua distinta base ontológica. Assim como a forma se realiza na concreção da matéria, assim a *mímesis* se cumpre na concreção de um *mimema*. Mais do que nunca, *mímesis* não pode ser tomada como imitativo. Víamos que isso não seria correto sequer em Platão, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e porque é incapaz de representar as Ideias. Em Platão, a *mímesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta. Em Aristóteles, ao invés, a *mímesis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que se atualiza em um produto (*ergon*). A vantagem de sua colocação não se confunde com a liberação das “sombras”, que contra Platão se alcançava, mas antes se mostra na delimitação do campo poético. O poético não se confunde com o texto escrito em versos, o poético é *mímesis* e *mímesis* é “imitação” da ação humana. (COSTA LIMA, 2003, p. 67 - 68).

Costa Lima (2003) se questiona se seria bastante a comparação do processo de feitura da *mímesis* com o processo de criação da natureza (*physis*), ou até que ponto essa analogia não encobre uma metáfora problemática. O teórico brasileiro destaca que, o maior expositor contemporâneo da poética, Manfred Fuhmann também se questiona se “a obra de arte que modifica o objeto imitado deveria ser chamada de imitação; perguntamo-nos, antes de tudo em que medida esta modificação deve-se realizar. Aristóteles permanece sem resposta” (FURHMANN *apud* COSTA LIMA, 2003, p. 68). Assim, sem encontrar respostas

nem na *Poética*, nem em seus maiores comentadores, Costa Lima observa que “com efeito, todas as respostas clássicas – *mímesis* é representação, é expressão, é realismo, é cópia fotográfica, é aspiração à idealidade etc. – parecem de repente ociosas [...]”. (COSTA LIMA, 2003, p. 69). É pela incerteza desses questionamentos e pela inaceitabilidade de tais respostas que Costa Lima elabora o seu projeto de repensar e rever o conceito da *mímesis*.

2.3 Mímesis e verossimilhança - uma relação paradoxal com a verdade

Na contemporaneidade, depois de tanto se refletir sobre o fenômeno da *mímesis*, pensá-la como sinônimo de *imitação* seria algo demasiado grosseiro. Viu-se que, considerando o contexto em que o pensamento filosófico clássico se desenvolveu, nem mesmo Platão e Aristóteles o fizeram sem ressalvas. Inclusive, Aristóteles se afasta do mestre ao “guiar-se por preocupações de ordem estética, recusa a hierarquia platônica, apresentando na *Poética* uma nova percepção do processo da *mímesis* artística”. (SOARES, 2007, p. 9-10). Nessa nova percepção, demonstra que o critério diferenciador da *mímesis* na arte reside em como representa os objetos. Em outros termos, Aristóteles problematiza a questão do referente externo nas artes miméticas; e, levantando a questão de que “o campo da mímesis não se circunscreve ao da verdade, mas ao do possível” (MILITZ, 2006, p. 42), apresenta o critério da verossimilhança como um aspecto importante ao texto poético.

Costa Lima procura resgatar a “representação não como pretensa imitação de um suposto real, e sim como efeito para o qual concorre a imaginação de criadores e receptores” (BASTOS, 2010, p. 291). Nesse caminho, buscando compreender o sentido da *mímesis* na modernidade, Costa Lima (2010b) aponta que:

é fundamental considerar que a experiência estética é intimamente contaminada pela ambiência sociocultural em que se processa. Sem esse dado sequer é compreensível a ambiguidade de significados que da verossimilhança – melhor seria dizer, seus vários sentidos – tem recebido desde Aristóteles. (COSTA LIMA, 2010b, p. 296).

É inegável, pois, que para os estudos literários se torna indispensável compreender a relação entre *mímesis* e verossimilhança. Para repensar a *mímesis*, Costa Lima (2003) se preocupa não só em conceituá-la, em definir o que ela é, mas também em demonstrar como ela se produz e como é recebida; desse modo a passagem pela verossimilhança se faz parada obrigatória. “[a] literatura é, ao mesmo tempo, artifício e verossimilhança, e não há nenhuma dificuldade em unir esses dois aspectos”. (WOOD, 2012, p. 12).

Torres (2012) ressalta que Aristóteles busca uma explicação para a *mímesis* não por uma frente metafísica, mas na própria contingência da natureza humana segundo a qual o imitar é inerente ao homem.

É evidente, portanto, que o Estagirita atribua força cognitiva à atividade mimética; e, mais que isso, a *mímesis* torna-se uma atividade *poiética* e não *eikon*. Muito embora se baseie em ações, objetos ou caracteres pré-existentes, a *mímesis* não consiste em imitá-los (no sentido de copiar, decalcar); ao contrário, como atividade produtora (e não duplicadora), ela pode aperfeiçoar, completar o que está na natureza (*physis*) [...]. (TORRES, 2012, p. 44).

Na sua poética, Aristóteles exemplifica a capacidade que o homem tem de separar o objeto de sua representação, demonstrando como “na realidade das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 33). Por isso, também Miltz (2006, p. 43), analisando a *Poética*, diz que “na poesia o impossível persuasivo é preferível ao possível não persuasivo. [...] é verossímil que se produzam coisas que pareçam inverossímeis”. Em outras palavras, ainda que a obra artística tenha um referente, o prazer estético é acionado independentemente de identificação direta desse referente ao contexto da realidade.

Essa ampla mobilidade da *mímesis* aristotélica deve muito à noção de verossimilhança, central na *Poética*. Aristóteles entende que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1451 a). Dessa forma, no julgamento da arte mimética, não se pode pensar aqui, como em Platão, na possibilidade do engano (*apáte*) ou do falso (*pseudos*) mas sim em inverossimilhança. O que significa dizer: o imitador tem

liberdade de criação; aliás, aconselha-se que ele seja “mais fabulador que versificador” (1451a) — e o único erro que lhe será imputado será a incoerência com o mundo particular da obra. Aceita-se, pois, que a *physis* seja remodelada, se isso for feito em prol da coerência interna do artefato artístico: “[...] falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico” (1460b). (TORRES, 2012, p. 45).

A partir de Aristóteles e das reflexões feitas por seus comentadores, pode-se, pois, dizer que verossimilhança é um dos elementos do discurso mimético que proporcionam a compreensão de que a poesia representa o possível e não o verdadeiro. Distante de qualquer alusão expressiva aos princípios de perfeição, divindade ou palavra-verdade, pelo viés da verossimilhança pode-se definir uma nova concepção de *mímesis* como uma espécie de fábula, um tipo de “representação do que pode ser. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se com Aristóteles o princípio que garante a autonomia da arte mimética”. (MILITZ, 2006, p. 6). Sobre esse aspecto, diz-se ainda: “[...] é a verossimilhança que reposicionou a reflexão sobre o fenômeno poético e resguardou a *mímesis* de qualquer conotação depreciativa, ligada ao decalque, à duplicação, à cópia imperfeita”. (TORRES, 2012, p. 45). Em outros termos, essa ideia encontra-se desenvolvida em (SPINA, 1967):

A verossimilhança dá-nos, às vezes, a sensação de ser a pedra de toque de toda a doutrina criada pelo Classicismo. É ela um dos achados teóricos mais extraordinários da especulação poética, e Aristóteles, ainda que nem sempre claro (talvez porque a sua *Poética* nos chegasse mutilada), parece haver alcançado, com esta noção, o ponto mais alto da ciência literária, pois com ela acabou de legar-nos a mais perfeita definição do fenômeno literário. (SPINA, 1967, p. 101).

Esta pesquisa visa demonstrar como se constitui a representação de uma sociedade em decadência no romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, e para isso atribui importância capital às reflexões desenvolvidas em torno da relação entre *mímesis* e *verossimilhança*. Utilizando-se como base a teoria mimética e estabelecendo diálogos entre ela e outros pressupostos teóricos sobre aspectos do romance, a análise que se propõe desenvolver aqui apresentará uma reflexão sobre as situações nas quais estão envolvidas as personagens no romance *Malhadinha*. Segundo Rosenfeld (2011, p. 21), é “a personagem que com mais nitidez torna

patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” Destarte, a fim de perceber como as personagens tornam viva a ficção nesse romance piauiense, para o desenvolvimento desta pesquisa é pertinente ressaltar a noção de *verossimilhança*, visto que esta mantém estreita relação com a *mímesis* e a *ficção*.

[a] construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança; ___ a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível”; 1º o “possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mimese; 2º) o “possível” lógico, causal e necessário, como de arranjo interno, solidário, das ações do mito; ___ considerando que o critério do verossímil subordina o que seriam as duas faces da mimese: “externa”, ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e “interna”, referente à seleção e dispositivo estrutural do material verbal do mito; -- torna-se didático e oportuno o desdobramento dicotômico da verossimilhança, em externa e interna;”. (MILITZ, 2006, p. 53-54).

A dicotomia segundo a qual a verossimilhança se desdobra em dois níveis (interno e externo) não está expressa no texto da *Poética* Aristotélica. Mesmo assim, as abordagens teóricas da verossimilhança costumam tomar essa dicotomia como forma de melhor compreender a *mímesis* aristotélica. Associa-se a primeira - verossimilhança interna - ao critério fundamental para a produção literária na *Poética*, isso devido “à ênfase aristotélica na dependência maior da mimese ao seu princípio de construção interna.” (MILITZ, 2006, p. 54); a outra - verossimilhança externa – é considerada inferior sem, no entanto, ser totalmente excluída do processo de produção do literário. Essas afirmações podem ser fortalecidas com a seguinte citação:

Em Aristóteles, a verossimilhança se estabelecerá em dois parâmetros distintos: externo e interno. O primeiro, considerado de ordem inferior, utiliza um elemento já conhecido pelo receptor, o que de alguma maneira facilitará sua aceitação. [...] O segundo, ao contrário, se apoia tão só na necessidade de certo comportamento dentro do encaminhamento da fábula. No entanto, apesar das diferenças, elas não se excluem; tanto uma quanto a outra se apoiam no reconhecimento por parte dos destinatários. Na externa, de maneira mais cômoda; na interna, de acordo com o grau de novidade dos recursos sobre os quais a verossimilhança é estruturada. [...] (PEREIRA, 2013, p. 165-166).

Vê-se que em seu estudo, “Mímesis e re-escritura em Fradique Mendes”, publicado em *Mímesis e Ficção* (2013), Kleyton Pereira endossa as afirmações segundo as quais em Aristóteles há uma mudança bastante significativa quanto ao pensamento sobre a *mímesis* na arte. Isso acontece na medida em que o filósofo afasta a finalidade da arte da subordinação à virtude e a aproxima do prazer estético, por meio da *catarse*⁵. Nessa mesma direção, Thiago da Câmara Figueredo, no artigo “Teorias da Ficção: semelhanças e diferenças entre a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, e a Teoria da Mímesis, de Luiz Costa Lima”, também publicado em *Mímesis e Ficção* (2013) assevera:

Costa Lima (1973, p. 53-4) defende que nem em Aristóteles existe uma caracterização da *mímesis* como imitação, já que, diferente de Platão, Aristóteles suspendeu a constatação de verdade entre a cena do texto e uma cena anterior, pois a *mímesis* se circunscreve ao campo do possível e não do verdadeiro. Ao invés de reproduzir a realidade, é pela atuação da verossimilhança que a *mímesis* se liberta de sua dependência em relação ao factual e passa a produzir realidades possíveis [...]. (FIGUEREDO, 2013, p. 67).

Nesse ínterim, verifica-se que o poeta ou o artista narra fatos possíveis e não necessariamente fatos que tenham ocorrido. O objetivo do escritor de literatura é discorrer sobre o que pode ser atualizado no mundo, sobre o que é provável de acontecer, e não provar o que tenha acontecido no passado.

Mas como se faz legítima a atualização do não acontecido, do apenas provável? Estão implícitos na argumentação dois conceitos: o da essência como alma (centro) das coisas e o de verossimilhança, que se poderia descrever como adequação do aparente com o essencial. O verossímil *sensibiliza* a essência; torna-a reconhecível entre atos e objetos. Com isso, a lógica aristotélica se amplia. O real legítimo para a narrativa não é o que apenas reproduz a realidade, mas sim o que pode haver. (COSTA LIMA, 1973, p. 54).

⁵ A *catarse* é um dos princípios fundamentais da arte que encontra suas bases na *Poética aristotélica* e é hoje um conceito caro aos estudos literários. Costa Lima, em 1981, no ensaio intitulado: “Representação social e mímesis”, in: “Dispersa demanda”, redimensiona a concepção de *catarse* de Aristóteles para refletir sobre o processo de recepção da obra literária. Não é pertinente aos propósitos desta pesquisa delinear minuciosamente este conceito; basta a compreensão de que ela está associada ao envolvimento de emoções para o alcance, pelo receptor, do prazer estético.

Sobre esse mesmo tema, Bianca Campelo publica, também em *Mímesis e Ficção* (2013), um artigo intitulado “Fingidores, interventores, verdade, mentira e ficção: dois casos de incompreensão da *mímesis*”. Nesse texto, a pesquisadora discorre sobre a verossimilhança aristotélica e considera que esta não tem o propósito de ser coerente com os elementos da natureza (*aletheia*). Ela afirma que “a teoria aristotélica da *mímesis* fundamentou-se num princípio de coerência interna, denominado, naquele momento, de *verossimilhança*. A verossimilhança aristotélica é um estatuto de *parecer real dentro do jogo* ilusório da obra artística.” (CAMPELO, 2013, p. 85).

É evidente que Bianca Campelo (2013) encontra respaldo para essas conclusões na teorização da *mímesis* proposta por Costa Lima. Num dos textos publicados por este teórico em *O fingidor e o sensor*, de 1988, elaborando uma reflexão sobre as convergências e divergências do pensamento de Platão e Aristóteles, o teórico afirma que para aquele “a via para o poeta é estreita [...]. Para Aristóteles, ao contrário, a dignidade do poeta [...] está em aprender a latência da forma e, assim, em atualizar um objeto conforme a sua interna energia”. (COSTA LIMA, 1988, p. 288).

O conceito de verossimilhança tem sido interpretado por muitos de maneira inadequada. Isso acontece quando a associam diretamente a uma semelhança com a verdade (*aletheia*), entendida pelo discurso de real culturalmente construído. A essa má interpretação se devem muitos dos preconceitos sofridos pela *mímesis* no desenvolver dos estudos literários. Hoje, entretanto, sabe-se que ao se aproximar do real a verossimilhança, no máximo, construirá um ‘sentimento de verdade’, utilizando-se da expressão de Candido (2011a). Esse teórico falando do ser da ficção pontua que “há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança”. (CANDIDO, 2011a, p. 55). Com Costa Lima (2014) compreende-se que:

[p]ela *mímesis*, temos uma forma de acesso ao impensado não só de nossa própria época mas de épocas passadas. Mas não conseguimos esse acesso senão a partir do estoque de semelhanças estabelecidas a partir do presente. É o presente que motiva a verossimilhança. Pois o verossímil é o efeito primário da *mímesis*, no sentido amplo e não artístico do termo. Se bem que, em espécie artística modernista, ela alcance sua meta pelo realce do vetor

perturbador da verossimilhança, ou seja, o vetor ‘diferença’, a diferença não é apreensível sem que o verossímil antes tenha organizado o quadro de expectativas. Só a socialização do verossímil, provocando que a diferença antes introduzida já tenha sido domada, permite a atuação transtornante da diferença. Ainda por aí portanto se vê como a fortuna da obra da *mímesis* depende da coletividade que a recebe. (COSTA LIMA, 2014, p. 53).

Em conformidade com Costa Lima (1988, p. 41), na época renascentista, com o sentido de *imitatio*, “a idealização moral preponderava” e o verossímil “era entendido quanto à representação idealizada das ações humanas”. Diferentemente disso, a partir da retomada do conceito aristotélico de verossimilhança interna, compreende-se, com Costa Lima (2010d), que os elementos retirados da realidade sócio-histórica passam a ter outra natureza no texto ficcional. Observa-se que, em se tratando de literatura, o referente não pode ser tomado como verdadeiro, no sentido de pertencente ao mundo real.

[o]s enunciados, em um discurso ficcional, não podem ser a simples ressonância dos enunciados socializados, sejam eles politicamente corretos ou incorretos. O que o discurso ficcional perde em termos de “verdade, ganha em termos de dimensões internas.” (COSTA LIMA, 2010d, p. 113).

Torres (2012) destaca que um dos pontos mais sincrônicos da Poética com nossa época diz respeito ao fato de que nela é possível perceber o papel fundamental atribuído ao leitor/ouvinte no processo de construção de sentido do texto: “Ao asseverar que a *mímesis* poética é regulada pelo verossímil e não pelo verdadeiro, Aristóteles, aproximando *mímesis* e *poíesis*, transforma o ato mimético em uma atividade não só reprodutora mas também produtora”. (TORRES, 2012, p. 46). Reconsiderando a *mímesis* por esse viés, Costa Lima (2003) afirma:

Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. Limitando-nos ao segundo aspecto: é este estoque prévio que leva à aceitação ou à recusa da obra, possibilitando ou não a liberação catártica. Como ademais, este estoque prévio varia de acordo com a posição histórica do receptor – i.é., com a ideia de realidade trazida por sua cultura, com sua posição de classe, com seus interesses etc. – o que o receptor põe na obra é, em princípio, historicamente variável e distinto do que aí punha o criador. (COSTA LIMA, 2003, p. 70).

Dessa feita, compreende-se que no redimensionamento adquirido pelo conceito de *mimesis* na contemporaneidade é importante também considerar verossimilhança de forma diferente de verdadeiro. Nessa perspectiva o verossímil é algo possível de ser atualizado pelo engenho do texto ficcional e não o retrato ou espelho da realidade. Ademais, a noção de *mimesis* pensada por Costa Lima longe de considerar desprezível o legado grego da *mimesis*, antes o revisita para atualizá-lo. A proposta do teórico brasileiro demonstra que o discurso poético é, ao mesmo tempo, autônomo e vinculado ao referente real empírico.

Assim, o paradoxo da relação entre *mimesis* e *verossimilhança* com a verdade consiste em que nem a *mimesis* se compromete com a veracidade do que representa, tampouco a verossimilhança pode ser confundida com o verdadeiro; porém, tanto uma como outra se alimenta da matéria do mundo que se entende como real ou como verdadeiro. É visando superar o *textualismo*⁶, que orientou os estudos literários por muito tempo, bem como manter-se afastado da chamada teoria do reflexo, que Costa Lima concebe a *mimesis* como discurso de representação por meio do qual o diferente se constrói a partir de um horizonte de semelhança.

2.4 A contribuição de Luiz Costa Lima - *mimesis* da representação e *mimesis* da produção - o jogo de semelhança e diferença

Nas reflexões sobre *mimesis* desenvolvidas por Luiz Costa Lima, em nenhum momento esse teórico nega a importância do legado grego na tentativa de potencializar o discurso mimético na caracterização do poético. No entanto, suas observações e análises demonstram as dificuldades em relação à definição do

⁶ Costa Lima In: *Vida e Mimesis* (1995, p. 252) emprega o termo *textualismo* para se referir a abordagens da obra literária que, excluindo qualquer relação com referentes externos, concentram-se apenas nos elementos internos do texto. O teórico afirma que o *textualismo* consiste na base da insatisfação que o levou a refletir e elaborar o projeto de redefinição da *mimesis*. O pesquisador Wanderson Lima Torres em nota de rodapé, na sua tese de doutoramento (2012, p. 38), lembra que embora pudesse usar o termo 'formalismo' ou 'imanentismo' no lugar de *textualismo*, considera este mais adequado à sua pesquisa porque "‘formalismo’ pode nos fazer lembrar, de pronto, não uma designação genérica, mas especificamente o formalismo russo; imanentismo, por sua vez, exclui o estruturalismo, que, na busca da estrutura do discurso literário, se recusava à descrição imanente, por não considerar científico um método que se esmere na perseguição de obras singulares por meio de operações." Nesta pesquisa, o termo apresenta a intenção significativa pensada por Costa Lima (1995) e ratificada por Torres (2012).

conceito de *mimesis*, pois sendo este um fenômeno transitório, “é sempre histórico seu reconhecimento”. (COSTA LIMA, 2003, p.22).

No seu projeto teórico, visando superar o *textualismo*, Costa Lima se propôs a redefinir o conceito de *mimesis*, apresentando suas primeiras e principais conclusões em 1980 com o já citado *Mimesis e Modernidade*. Desde então, o tema da *mimesis* tem se tornado objeto de estudo central em sua teoria, ao lado das reflexões sobre o *controle do imaginário* e o *discurso ficcional*. Seria ingênuo, nem é interesse desta pesquisa, tentar esmiuçar todo o arcabouço teórico da obra costalimiana o que seria, se não impossível, demasiado difícil. É pertinente, para a análise que se pretende desenvolver do romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, compreender o que Costa Lima elaborou sobre o processo de construção e recepção da *mimesis* e o sistema de representação na arte literária.

Outrossim, já se disse que, em Aristóteles, Costa Lima encontrou argumentos para desenvolver sua tese a partir da observação de que : i) na *Poética*, a arte não mais se subordina à virtude ou ao logocentrismo platônico; ii) nela, Aristóteles introduz a discussão sobre o conceito de verossimilhança. Desse modo, mesmo Aristóteles não tendo conferido autonomia à *mimesis*, ao falar da verossimilhança deixa as bases para se pensar sua autonomia frente à realidade do mundo exterior. Comentando esse pensamento, pontua Torres (2012):

[O] deslocamento da *mimesis* do âmbito da imitação passiva para o da *poiesis* implica, como demonstra a obra costalimiana, a reconsideração da dialética da semelhança e diferença e, em face disso, somos impelidos a reavaliar noções como as de verossimilhança e de sujeito. (TORRES, 2012, p. 47).

Em outros termos, no repensar da *mimesis* é importante perceber que “a verossimilhança perde seu forçoso caráter negativo que se lhe costuma associar.”. (COSTA LIMA, 2014, p. 22). Dessa noção, surge um dos dilemas ao se tratar da *mimesis*, pois sem que seja correspondente de imitação, “no sentido estrito de cópia fotográfica [...] apesar de tudo, ela se assemelha a uma imitação. Em suma, *mimesis* remete à ideia de verossimilhança.” (COSTA LIMA, 2011, p. 299).

De modo geral, Costa Lima demonstra como a normatização da *mimesis* limitada à ideia de imitação impossibilita perspectivar a realidade. Assim, sua teoria busca equilibrar a interpretação do texto literário demonstrando que não é coerente

rejeitar totalmente os aspectos relacionados ao contexto histórico-social, mas também não se deve ficar preso a estes, a ponto de não se enxergar o que, no contexto da obra de arte, está além do mundo real empírico.

Imanentismo e teoria do reflexo – não importa o seu grau de refinamento – se equilibram, enquanto se opõem. Se o primeiro deriva o poético do poético, a segunda deriva o poético do social e em ambas passam a faltar as mediações que conduzem a transformação da matéria social em tradição poética. (COSTA LIMA, 2003, p. 86-88).

No ensaio de 1981, “Representação Social e Mímesis”, o teórico brasileiro mantém postura semelhante quanto ao que se disse na citação anterior. Repensando as relações entre representação social e *mímesis*, ele afirma que “embora não possa haver correntes mais antagônicas que a teoria do reflexo e a estilística, elas coincidem no modo como focam as relações entre obra e realidade.” (COSTA LIMA, 2001, p. 288). Em ambos os casos, esse modo de relacionar obra e realidade está de acordo com a maneira tradicional de se ver as representações sociais e a *mímesis*, a qual consiste em transformar o produto da *mímesis* em ilustração “seja da sociedade condicionante, seja da individualidade criadora”. (COSTA LIMA, 2001, p. 288).

Segundo Costa Lima (2003), a inserção em um agrupamento social se realiza pelo acesso a uma rede de símbolos que funciona como uma atmosfera. Essa atmosfera, o teórico chamou de ‘representação’. Costa Lima (2003, p. 87, grifo do autor) afirma que “em uma sociedade complexa há inúmeros sistemas de representação. Cada sistema de representação supõe tanto uma *classificação dos seres*, quanto *formas de relacionamento entre os seres*.”. Nessa perspectiva, o teórico observa que as sociedades estabelecem classificações e formas distintas de relacionamentos. Assim, Costa Lima atenta para o fato de que:

[m]esmo as sociedades não religiosas, não se têm deuses, possuem seu panteão de mitos e heróis. Estes tanto podem ser personificados, facilitando as narrativas míticas, comumente hoje formuladas pelas biografias, quanto aparecer como entidades abstratas. Deuses, mitos e heróis são molduras (*frames*) destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma do culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e previamente estocadas para que os indivíduos estabeleçam laços de

identidade com o seu grupo e seus interesses. Ao lado dos entes e das forças assim sacralizadas, as sociedades ainda dispõem de meios mais “profanos”, destinados ao mesmo fim, como o tipo de carro, de roupa, e de fumo que se prefere, o tipo de clube ou restaurante que se frequenta, etc. (COSTA LIMA, 2003, p. 87).

Em outros termos, o que Costa Lima (2003) pontua, na citação acima, intenta demonstrar que nos agrupamentos humanos, os sistemas de representações facilitam o reconhecimento e a inserção dos indivíduos nos grupos à medida que criam modelos (*frames*). Esses modelos, de maneira direta ou indireta, se não determinam, influenciam comportamentos humanos, com a finalidade de levar o indivíduo a desenvolver o sentimento de pertença ao grupo, estabelecendo laços de identidade com o sistema de representação em que deseja se inserir. “A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a si a partir dos critérios classificatórios a seu dispor”. (COSTA LIMA, 2011, p. 289).

Vista desse modo, esta pesquisa se interessa pela apropriação do conceito de representação e sua relação com a *mímesis* e os sistemas sociais, pois dessa compreensão depende a análise que, posteriormente, se fará do romance *Malhadinha*. Com isso, objetiva-se investigar qual o sistema de representação que, nesse romance, orienta as formas de relacionamento entre os seres ficcionais⁷ que “vivem o enredo e as ideias e os torna vivos”. (CANDIDO, 2011a, p. 54). Costa Lima (2014) considera legítimo se pensar em um “segundo sentido de representação, a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e impeditiva de confundirem-se *mímesis* e *imitatio*.” (COSTA LIMA, 2014, p. 26).

No estudo da *mímesis* costalimiana, percebe-se que a tentativa de reavaliar esse conceito, além de reconsiderar as noções de verossimilhança, perpassa, com a mesma intenção, a discussão sobre a representação e/ou sistema de representações. Isso porque, nessa ótica, é inconcebível pensar o produto da

⁷ Candido (2011a, p. 55) diz que “a personagem é um ser fictício”. E em seguida argumenta sobre o paradoxo do conceito indagando - se: “como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?” E afirma: “no entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.”. As reflexões sobre esta questão serão retomadas, no capítulo seguinte desta pesquisa, quando se falar sobre a representação das personagens do romance estudado.

mimesis (*mímema*) totalmente isento de relações com a representação de elementos da sociedade e seus sistemas de representação. Segundo Torres (2012, p. 46), a pergunta: “por que resgatar a *mimesis* do limbo?” é inevitável para o pesquisador que, assim como Costa Lima, visa superar o textualismo. Uma possibilidade de resposta plausível para essa questão encontra-se em Merquior (1997, p. 28): “Em geral, as teorias não-miméticas ou reduzem o poético a uma fórmula intelectualista, com sacrifício da autonomia estética, ou o segregam numa pureza de vestal, arabesco num vácuo desertado pelo mundo”. Certamente, foi de observações dessa natureza que nasceu em Costa Lima uma das ideias para a qual ele tem dispensado muita atenção: libertar a *mimesis* da concepção de *imitatio*.

A *mimesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor o qual será substituído por outro desde que a *mimesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro *significado*. Ou seja, se como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária. (COSTA LIMA, 2003. p. 45).

Por esse viés, fica entendido que a *mimesis* costalimiana orienta uma interpretação da obra de arte que não negue o sistema de representação, mas que também não perceba nele a finalidade última do texto. Esse sistema de representação é visto pela *mimesis* costalimiana como ponto de partida, através do qual ao leitor é dada a possibilidade de reconhecimento de uma semelhança. Por meio desta, ele (o leitor) é convidado a perceber a diferença que o objeto mimético apresenta em relação ao referente externo.

[o] papel das estéticas, ainda quando sejam incapazes de atingir a agudeza aristotélica, é sempre o de, orientando a apreciação do mimético, atualizar quanto à arte a pressuposição orientadora de seu tempo. Em suma a *mimesis* é sempre vista como uma construção arriscada. Espécie de festa a que temos de impor certas regras. (COSTA LIMA, 2003, p. 77).

No prefácio da obra *Mímesis e Modernidade* (2003), Benedito Nunes diz que a ideia principal sustentada por Costa Lima abrange teses conexas:

a literatura é discurso de representação e a crítica literária uma prática de investigação teórica das formas concretas, particulares – das obras em que esse discurso se produz – e que tem por objetivo desentranhar de sua linguagem, descendo ao que elas enunciam, as estruturas que as tornam interpretáveis e as carregam de potencialidade estética. (NUNES, 2003, p.11).

A abordagem de Costa Lima em torno da *mímesis* é bem ampla e, dentre outras questões, visa demonstrar que sendo a “literatura um discurso de representação” e a *mímesis* um fazer que potencializa esse discurso, atribuindo-lhe o valor estético, não se pode pensar o estudo do objeto literário em si mesmo tal como propuseram os formalistas russos, dentre outros. No entanto, a proposta de Costa Lima também não é pensar o objeto literário numa análise que se limite a considerar as condições sociais da criação, sem refletir sobre as relações estabelecidas entre estas e a estrutura do texto. Nessa perspectiva, *mímesis* é um dos modos de representação o qual não é exclusivo da literatura e consiste em:

Conceito extremamente fugidio e deturpado desde sua tradução latina por *imitatio* e sua identificação como correspondência a um modelo, o exame da história grega nos mostra, de início, uma situação onde não era possível teorizar-se sobre ele: o momento em que a palavra do “poeta”, enquanto um dos mestres da verdade, fundava a realidade e tinha o caráter de palavra indiscutível. Pois a teorização da *mímesis* só é possível de realizar-se quando a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada é questionada. (COSTA LIMA, 2003, p. 77-78).

Conforme Costa Lima, a pergunta sobre a *mímesis* surge a partir do contexto histórico em que a palavra poética deixa de ser menos instrumento de ensinamento e passa a atuar no âmbito das reflexões sobre relações entre os homens e os deuses, entre o homem e suas paixões. Costa Lima (2003, p. 88-89) diz que “a sociedade respira e transpira representações”; e estabelecendo relações entre linguagem verbal e linguagem das representações (semiológicas) atenta para o fato de que a atividade poética é uma produção simbólica da ação social; ou seja, a produção poética é uma das formas de representação social e não a única.

Os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica. Menos socialmente estável pois mais sujeitos a modificações causadas pelas mudanças institucionais, nem por isso deixam de cumprir a função básica a toda linguagem, i.é., servir de meio de comunicação. (COSTA LIMA, 2003, p. 91).

Costa Lima (2003) afirma que a função básica de toda linguagem é servir de meio de comunicação. Assim, comparando as formas de representação verbal (representação poética) com outras puramente semiológicas, observa que enquanto a linguagem verbal tem como finalidade primeira a comunicação, os outros sistemas de representação, em princípio, estabelecem a diferenciação social. Costa Lima (2003, p. 91) diz: “Em poucas palavras: os sistemas de representação usam a forma da comunicação para estabelecer a diferenciação. [...]. Embora menos estáveis que as formas verbais, os sistemas de representação são dotados de força coercitiva.”.

De acordo com Costa Lima (2003), a partir de Aristóteles, ao passo que a *mimesis* entrou no campo específico do artístico também retrocedeu porque perderam-se de vista as relações entre *mimesis* e representação social. Ou seja, a partir desse momento se passou a ter dificuldade de conhecimento não imanentista da arte. Na tentativa de superar esse problema; em outras palavras, no esforço de caracterizar a representação específica da arte, Costa Lima (2003) observa:

[...] não pode esquecer que inexistente a poeticidade em si mesma, até porque o reconhecimento do valor poético não é função da qualidade, pretensamente objetiva, do texto, mas o resultado de um acordo entre a proposta do texto e a aceitação pelo leitor; aceitação, ademais, que não há de ser interpretada como um ato individual, pois ela não se cumpre sem a admissão, a presunção ou a premonição de uma *norma* estética, que, como qualquer norma é sempre de ordem social. (COSTA LIMA, 2003, p. 92)

Costa Lima (2003) insiste em dizer que o valor estético só se atualiza pela ação do receptor. Este, inclusive, poderá reconstituir a representação social de que a obra derivou. Não se pode, entretanto, achar que tal reconstituição seja capaz de estabelecer qualquer certeza quanto ao real do mundo natural. A *mimesis* impõe uma transposição em relação ao referente. E a condição prévia para que o receptor possa atualizar o sentido da obra é saber que a *mimesis* distingue-se dos demais sistemas de representação porque, pelo uso especial da linguagem, é capaz de

“fingir-se outro, experimentar-se como outro” (COSTA LIMA, 2011, p. 305). Ou ainda, o receptor precisa saber que “isso é um jogo particular que não se esgota no prazer que provoque, nem mesmo no prazer que desperta.” (COSTA LIMA, 2011, p. 305).

[a] *mimesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade decorrente dessa distância. Identificação e distância, Identificação a partir da própria distância, constituem pois os termos básicos e contraditórios do fenômeno da *mimesis*. Pensando-a pois em relação às representações sociais, diremos que ela é um caso particular seu, distinto do das outras modalidades porque a *mimesis* opera a representação de representações. Na fórmula reencontramos sua propriedade paradoxal. Representação de representações, a *mimesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele e experimentar-se a si próprio. (COSTA LIMA, 2011, p. 306-307).

Certamente, essa relação de identificação e distância em relação ao referente externo é o que singulariza a *mimesis* enquanto fenômeno particular de representação social e/ou enquanto fenômeno explicativo da arte. Ademais, de todo o exposto, pode-se conjecturar que a função estética opõe-se à função pragmática. Sabe-se que esta função toma o objeto a serviço de algo, isto é, a linguagem em função da comunicação, pretendendo atuar diretamente sobre a realidade, investida de poder coercitivo. Já a função estética “se diferencia por ser uma forma *sui generis* de comunicação. *Sui generis* só indiretamente estabelece uma relação com o real. E nisto a *mimesis* se distingue das outras formas de representação social”. (COSTA LIMA, 2003, p. 93).

Em suma, observa-se que para se realizar a obra poética precisa ser acolhida pelo leitor; “em si mesma, em sua textualidade, a obra é apenas um quadro de indicações que só se ativam pela participação ativa do leitor⁸”. (COSTA LIMA,

⁸ Na proposta de revitalizar a *mimesis*, fica evidente que Costa Lima alude diretamente à estética da recepção ao referenciar e/ou conceber nodal importância ao leitor no processo de produção e/ou recepção da obra. O próprio Costa Lima (2003, p. 94) afirma que “devemos a caracterização da obra poética como uma estrutura com vazios a ser suplementada pelo leitor basicamente a Wolfgang Iser.” Este que é, ao lado de Jauss, um dos maiores representantes da estética da recepção. Nesta pesquisa, não se dedica uma reflexão direta e aprofundada do estudo de Iser, primeiro porque, segundo Costa Lima, sua teoria continua relegando a *mimesis* ao ostracismo; segundo porque, para

2003, p. 94). E, ainda, sendo o leitor um produtor de sentidos da obra, esta representará quantas realidades ele for capaz de ativar.

Se, portanto a obra poética tem a desvantagem, ante o discurso pragmático, de não apontar diretamente para a realidade, não dando assim condições para a atuação de consequências palpáveis, tem, por outro lado, a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão – e não serão apenas condicionadas – em sua postura perante o mundo. (COSTA LIMA, 2003, p. 94).

Costa Lima recusa o imanentismo, mas não pretende se filiar à análise sociológica comumente praticada, porque esta vê na *mímesis* apenas um sinônimo perfeito de representação social. Contra o imanentismo, ele apresenta como argumento principal a afirmação de que se “a *mímesis* é a categoria central da ficcionalidade⁹, não tem, contudo, dimensões fixas e intemporais, por estar sempre ligada à atmosfera envolvente das representações sociais”. (COSTA LIMA, 2003, p. 95). Estas, por sua vez, relacionam-se com a base material da sociedade.

a) embora confluyente a *mímesis* não é apenas um nome antigo para representação social; b) a articulação entre as base material e as representações, quer a mimética quer as outras, não se processa sem mediações. [...]. na poética da modernidade, perde-se a delimitação precisa, i.é., historicamente legada, do que seja o poético. [...] Se tradicionalmente a poesia era identificada com a linguagem elevada, sublimadora da realidade, ela agora busca palavras e situações “vulgares” e não mais reveste o real com o encanto que o purifica. [...]. Daí a frequência de abordar-se a poesia da modernidade em termos de negatividade. (COSTA LIMA, 2003, p. 95).

A partir dessas reflexões, Costa Lima (2003) passa a discutir os conceitos que serão a base de sua teoria e sua maior contribuição ao estudo da *mímesis*: trata-se das concepções de *mímesis* da representação e *mímesis* da produção. À *mímesis* pensada como representação costuma-se associar uma certa expectativa

fins específicos deste estudo, satisfaz-se com a apreensão e atualização que dela (da teoria de Iser) fez o teórico brasileiro.

⁹ Costa Lima (2003, p. 95) toma o termo “ficcional” como sinônimo de “poético”. E não se liga automaticamente ao que se considera “literatura”. Ficcional é todo texto que potencializa a *função estética* sem um compromisso direto com o real.

de repouso, identificação direta com o referente; a *mímesis* clássica está associada ao pensamento de arte sublimadora. Segundo Costa Lima (2003), a *mímesis* clássica é a *mímesis* da representação. Nesta há uma presença prévia que justifica o referente representado, uma presença tranquilizadora. Ou seja, a *mímesis* da representação “supõe uma evidência anterior, a ideia de Ser¹⁰ como pleno e previamente construído, evidência asseguradora da verossimilhança das ficções”. (COSTA LIMA, 2003, p. 172).

No entanto, percebeu-se que na modernidade a crise da representação *mimética*, no sentido clássico, leva a obra a se aproximar cada vez mais da impossibilidade de comunicação. Por isso, encontrar-se-ão produções em que não se perceberá mais o referente externo. Neste caso, diz-se que foi retirada a presença tranquilizadora do produto mimético e o que restou foi apenas a textualidade. A partir disso, Costa Lima (2003) fala em transcendência vazia, correlata ao questionamento da *mímesis*, “transcendência vazia não dizendo mais que da negação de prévias certezas”. (COSTA LIMA, 2003, p. 173).

[...] se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mímesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] quando a *mímesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade, já não poderemos falar numa mesma *mímesis* da representação. (COSTA LIMA, 2003, p.180).

Nesse sentido, o produto mimético não pode ser entendido como correlato pré-estabelecido da realidade. Costa Lima (2003) observa que, mesmo tendo sido pensada desta forma, sem qualquer ajuste prévio com o ser, a *mímesis* não foi lançada à exaustão porque:

¹⁰ Em *Mímesis e Modernidade* (2003, p. 181), Costa Lima chama “de ‘Ser’ a maneira como a sociedade concebe a realidade, o que aí ela recorta como o passível de existência. Talvez seja uma caracterização grosseira, mas por ela quero apenas dizer que algo não é simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação do que tomamos como realidade”.

como o produto da arte, por definição, apresenta um relacionamento apenas indireto com o real, não pode adquirir um significado pela utilidade que promova. [...]. Para que o produto que não segue os parâmetros da *mímesis* da representação – que não se apoia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. (COSTA LIMA, 2003, p. 181).

Nessa perspectiva, o Ser, ou a realidade, não é o ponto de partida, mas o ponto de chegada do produto mimético. “E, se identificamos o Ser com o real, diremos que o próprio da *mímesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu *déficit* anterior.” (COSTA LIMA, 2003, p. 181). Assim sendo, a identificação do referente externo na *mímesis* da produção requer um esforço maior por parte do leitor, em relação ao que lhe é exigido pela *mímesis* da representação.

Se, como dizia Bachelard, “o real é uma das formas do possível”, a *mímesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras – como um possível atualizado. Em suma, o produto rebelde às representações, à aplicação da ideia de Ser, continua a ser um produto mimético se só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor. (COSTA LIMA, 2003, p. 181).

Vale ressaltar que Costa Lima não rejeita a *mímesis* da representação em detrimento da *mímesis* da produção; nem vê nesta a evolução daquela. A classificação que ele esboça acerca desses conceitos é uma maneira de demonstrar como uma e outra forma de *mímesis* se relaciona com as representações sociais, pois esta relação é algo certo visto que a *mímesis* é, para o teórico, “representação de representações”.

[t]oda obra que não tem nem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mímesis da representação – seja por reproduzir uma dimensão do Ser – Mímesis da produção. (COSTA LIMA, 2003, p.182, grifo do autor).

O teórico esclarece, ainda, que uma obra configurada sob a *mímesis* da produção precisa ter indicadores do referente que desfaz, para que possa ser acolhida pelo leitor. Além disso, afirma que se o texto poético perdesse totalmente o

seu caráter de *mímesis*, isto é de “representação” de algo distinto dele, seria retirado completamente do campo da comunicação. Não é, no entanto, o que acontece nem mesmo com a *mímesis* da produção.

Distinção e identificação criam-se agora simultaneamente. I.é., o texto estabelece sua distinção (face, desde logo, aos “representacionais”) à medida que se compõe sua identificação.” A mímesis permanece a base sobre a qual se forma a comunicação específica do poético. (COSTA LIMA, 2003, p. 190, grifo do autor).

Além disso, o prazer estético, e/ou a experiência estética, na *mímesis* da produção não é perdido pela questão de o leitor não recorrer, de imediato, ao saber acumulado pela concepção que tem de real. O prazer estético não foi elidido. Apenas, neste caso, “é um prazer que agora nasce, não de um *reconhecimento*, mas do próprio *conhecimento da produção*.” (COSTA LIMA, 2003, p. 191).

A partir das reflexões aqui discutidas, pode-se concluir que nem mesmo entre os gregos seria coerente tomar a *mímesis* apenas como sinônimo de ‘imitação’; se ela o foi, em algum momento do pensamento clássico, esteve diretamente associada a um contexto histórico que assim o determinava, para atender aos interesses da época. Por isso, não se pode conceituar *mímesis* como ‘imitação’ sem referenciar o contexto, a que pertence tal concepção, sob pena de se cair num anacronismo prejudicial ao entendimento desse legado como ‘fenômeno explicativo da arte’, conforme definição da *mímesis* revitalizada por Costa Lima. Igualmente, não seria adequado falar em *mímesis* como representação *sui generis* da realidade, pois assim também estaria pejorativamente imbuído o sentido de ‘cópia’.

Quando Costa Lima (2003) fala em *mímesis* da representação, ele se refere a uma *mímesis* que pode ser atualizada por diferentes leitores, a partir da observação de um ponto de semelhança com o real ou com as representações sociais que o *mímema* engendra por ser “representação de representações”. Ora, se uma obra, mesmo tendo um referente conhecido do leitor, pode suscitar a identificação de diferentes representações sociais; então essa obra não poderá ser vista como mera cópia do real, mas como possibilidade de atualizações a partir da semelhança com o referente. Nesse processo, a verossimilhança entra como elemento possibilitador da identificação.

Se nem mesmo a *mímesis* da representação é correlata de cópia ou imitação, muito menos o será a *mímesis* da produção, uma vez que esta apresenta grau de distanciamento ainda maior quanto ao referente externo ao texto; o que não significa dizer que tal referente não exista. Ainda que seja para negar o referente, a presença da *mímesis* pressupõe o diálogo com a semelhança, pois sem esta não seria possível se pensar em diferença. Eis a síntese da *mímesis* costalimiana: 'produção da diferença a partir de um horizonte de semelhança'.

Nesta pesquisa, todas essas reflexões são importantes para a análise que se pretende desenvolver cujo objetivo principal é demonstrar como se dá o processo da *mímesis* no romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, uma vez que, neste romance, representação social é uma questão nodal.

3 DO ENLACE ENTRE REPRESENTAÇÃO E *MÍMESIS* - PATRIARCALISMO EM MALHADINHA

A representação é o produto de classificações. É portanto algo que, embora não determinante de uma conduta, se impõe socioculturalmente a cada indivíduo. Ora, se assim sucede, ainda que se entenda que a mimesis provoca uma figura da realidade, não se poderia cogitar que tal figura era reconhecida e valorizada porque (re)apresentasse o que já estava na realidade.

Costa Lima

3.1 Nota do enlace - representação e mimesis

O percurso traçado até aqui, ancorando na teorização proposta por Costa Lima, objetivou demonstrar como se passou da concepção de *mimesis* no limite da imitação, para a proposta atualizada que o teórico brasileiro apresenta. Observou-se que Costa Lima reviu e questionou a situação sócio-intelectual em que o conceito de *mimesis* apareceu na Grécia; e, a partir desse questionamento, reelaborou-o e concebeu a *mimesis* como fenômeno artístico que se constrói por um jogo de semelhança e diferença. Esta concepção é, pois, a mola propulsora da análise que se propõe desenvolver, nesta pesquisa, acerca do romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo.

Durante décadas Costa Lima tem-se dedicado à problematização da *mimesis* na tentativa de reorientar seu conceito e aplicação nos estudos literários. É notável em muitas de suas obras a reiteração dessa questão cuja complexidade leva o teórico a visitar diferentes linhas de pensadores, críticos, historiadores, filósofos, antropólogos, poetas e prosadores, fazendo com que “dessa maneira, cresçam os dados a corroborarem e nuançarem a mesma tese.” (BASTOS, 2010, p.263).

Diversas aproximações (ou contestações) conceituais com a *mimesis* têm sido realizadas por Costa Lima na visada pela sua reformulação. Uma delas diz respeito à relação entre *mimesis* e representação. O ensaio “Social representation and *mimesis*”¹¹ (Representação social e *mimesis*) marca, segundo o autor, um dos

¹¹ Este ensaio escrito em inglês “porque se destinava ao colóquio *The discourse of literature and the history of language*, organizado por Hans Ulrich Gumbrecht, que se realizou entre 16 e 29 de março

estágios no caminho que percorre rumo à reformulação do campo da *mímesis*, que teve o *Mímesis e modernidade* (1980) como ponta primeira. Na abertura deste ensaio, o autor adverte: “A tal ponto *mímesis* e representação têm estado associadas que admira algum texto ainda seja dedicado a seu enlace.” (COSTA LIMA, 2011, p. 285). Posteriormente, em *Vida e Mímesis*, diz que “*Mímesis* e representação formam um par indecomponível”. (COSTA LIMA, 1995, p. 241).

O tempo que Costa Lima dedica a essa reflexão se justifica pela necessidade de relacionar a *mímesis* com o fenômeno mais amplo da representação social. “Melhor dito de sua dissociação”. (COSTA LIMA, 2012, p. 101). Pelas abordagens desenvolvidas, no capítulo anterior desta pesquisa, pode-se perceber que desde a antiguidade a ligação entre esses termos tem sido mantida; e que essa ligação, pela perspectiva dos que rejeitaram a *mímesis*, levaria à desvalorização da arte, porque sua expressão estaria subordinada a algo antes de si a que se liga como representação; se assim procedesse, o produto mimético serviria simplesmente de ilustração e exposição de dada realidade social. Desse modo, para Costa Lima, ainda, importava discutir o enlace entre esses dois termos porque:

tratava-se de desmontar a própria noção de representação. Com essa finalidade, começava-se por lembrar que em seu emprego usual, representação supõe a preexistência de um real demarcado e anterior ao próprio ato de convertê-lo em uma figuração. Ou seja, uma concepção fiscalista de representação, pela qual se subentende que algo se põe à frente do sujeito humano e propicia o engendramento de uma imagem fiel a si mesma. [...] Dadas as metas a que servia, não estranha que a representação antes prejudicasse que favorecesse um entendimento de *mímesis*. (COSTA LIMA, 2012, p. 101).

Nessa perspectiva, Costa Lima (2012) desenvolve suas reflexões no sentido de redimensionar a noção de representação, com o propósito de demonstrar que a *mímesis* não seria um parasita domesticador da literatura, mas sim que ela em vez de controlar o ficcional lhe confere especificidade. Apesar de não ter resolvido a questão no ensaio supracitado, e ter lhe dedicado mais esforços nos estudos subsequentes da temática da *mímesis*, nele Costa Lima (2011, p. 287) detectara que

de 1981, em Dubrovnik, então Iugoslávia. A tradução para o português foi publicada no mesmo ano em *Dispersa demanda. Ensaios sobre literatura e teoria*. E a versão original na prestigiosa *New literary history*, n. XVI, 1984, 447-66.”. (COSTA LIMA, 2012, p. 100-101).

“De fato, o propósito do enlace tradicional entre representação e *mímesis* consiste em converter a segunda em exemplo ilustrador de um sistema de pensamento que lhe assegura um lugar enquanto ela “testemunha” a sua verdade”.

Discordando desse pensamento tradicional, bem como da visão de literatura que vê o produto mimético como ilustração seja de uma sociedade condicionante (teoria do reflexo) seja da individualidade criadora (estilística), o teórico investe em repensar a relação entre representação social e *mímesis*, pois diverge das concepções que derivam as propriedades da obra mimética de algo anterior tomado como seu centro ou essência. A partir de estudos minuciosos em torno desse enlace, Costa Lima (2011) chega ao reconhecimento de que:

Em vez de universal e naturalmente plantadas, as formas de entendimento derivam e supõem classificações, cuja abrangência é tão só de ordem sociocultural. [...]. A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio *a priori* imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um estamento estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção socioindividual. (COSTA LIMA, 2011, p. 289).

Em outras palavras, o teórico depreende que se a ordem hierárquica das classificações não tem motivação natural que as determine, então seu motivo está no mundo social. Desse modo, o autor atinge uma primeira assertiva quanto à revisada do termo representação: “A representação é o produto de classificação. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a si a partir dos critérios classificatórios a seu dispor.”. (COSTA LIMA, 2011, p. 289). Por esse viés, as classificações funcionam como elemento orientador dos indivíduos no mundo e em relação a si mesmos, e não há uma razão biológica que as justifique, sendo a representação a maneira de atualizá-las. Vale destacar:

[...] não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação. Entre este e aquele, erige-se uma rede de classificações que torna o real discreto e enunciáveis (*sic*) a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não olhamos a realidade e traduzimos de uma forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas suas significativas e outras sequer notadas. Por efeito dessa convenção, as coisas perdem sua opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação. (COSTA LIMA, 2011, p. 290).

O social, e não o natural, constitui-se, pois, como o princípio hierárquico das classificações e, portanto, de seus modos de atualizações: as representações. Ou seja, “as classificações e os modos como elas se atualizam resultam da forma como se processam as interações humanas.” (COSTA LIMA, 2011, p. 291). Essa visão de Costa Lima se mantém nos estágios seguintes pelo qual passou sua reflexão rumo à revisão da *mímesis*. A ideia de *representação como produto de classificações*, se não foi o ponto máximo da reformulação do enlace entre *mímesis* e representação, abriu caminho para passo mais decisivo na teorização da *mímesis* costalimiana: a chegada ao conceito de *representação-efeito*, já mencionado em itens anteriores dessa pesquisa.

Antes mesmo que concebesse que as representações não são algo que se nos impõe naturalmente, constituindo no sujeito imagens aproximadamente fiéis do que se põe diante dele, senão que têm o caráter de efeito, são representações-efeito, já dizia que a representação é o produto de classificações. (COSTA LIMA, 2012, p. 102).

Com a noção de representação-efeito, Costa Lima abre uma janela em direção à compreensão de como se articulam as relações entre o mundo e o produto da *mímesis* (*mímema*), sem que este seja ‘reservado à função subalterna de ilustrar o socialmente já estruturado’; ou seja, sem que a obra seja entendida pela visão padronizadora da *mímesis* que a concebia como algo duplicador do referente, ela nutre um elo com o mundo.

Embora o teórico alemão Wolfgang Iser também tenha mantido a *mímesis* no ostracismo, é a ele que Costa Lima credita a base das reflexões que o levaram a propor o conceito de representação-efeito. Pois, no conjunto da teorização de Iser sobre o objeto literatura, é notável o realce dado ao *efeito* suscitado pela obra ficcional no leitor.

Fique pois claro que representação-efeito não significa algo privado, senão que é um fenômeno a ligar, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas. O efeito poderá consistir na própria rejeição desse horizonte. Mas a própria rejeição ainda seria prova de sua presença. (COSTA LIMA, 2014, p. 86).

Desse modo, sabendo que a *mimesis* é um par indissociável da representação, e concebendo esta pela ótica do efeito, pode-se pensar a *mimesis* fora da anexação à realidade a que esteve submetida ao longo da história. Através de reflexões dessa natureza, Costa Lima colocou a *mimesis* num lugar mais visível dentro dos estudos literários. Desmontou a concepção tradicional de representação, como algo duplicador ou figurativo da realidade, e a definiu como representação efeito: “É bastante claro que a representação-efeito não tem compromissos com a reprodução do objeto, pois se atualiza em um sujeito que interfere na representação.” (COSTA LIMA, 2014, p.147). Costa Lima pôde, então, reformular a *mimesis* distinguindo duas formas, já mencionadas no capítulo anterior desta dissertação:

a *mimesis* da *produção* e a *mimesis* da *representação*. Sobre a primeira, o básico consiste em acentuar que nela a apresentação da cena se faz pela mais flagrante transgressão do “horizonte de expectativas” do receptor. Em consequência, a representação adequada exige mais do leitor que precisa antes se dar conta de que a obra transgride sua própria expectativa. (COSTA LIMA, 2014, p. 226)

Quanto à espécie mais usual, a *mimesis* de representação, [...] ela não se confunde com o re-presentar uma cena do mundo, nem tampouco com o atualizar um “horizonte de expectativas”, como se daria em um teste pejorativo. O horizonte antes funciona como o esquema Kantiano, sendo pois o meio orientador da decodificação, cujo grau de acerto, embora não exista um acerto único ou ideal, dependerá do receptor. (COSTA LIMA, 2014, p. 230)

A síntese que se fez aqui sobre o enlace entre *mimesis* e representação objetivou esclarecer qual concepção de representação e de *mimesis* se adotará, a partir de agora, na análise do romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo. A hipótese criada é a de que este romance se constrói pela forma mais usual de *mimesis*, segundo a teorização de Costa Lima: a *mimesis* da *representação*. Por isso, a noção de ‘representação como produto de classificações’, bem como a de ‘representação-efeito’ serão fundamentais nos capítulos seguintes deste trabalho.

Sabe-se, outrossim, que nem a *mimesis* nem a representação-efeito são exclusivas da arte, mas “[É] na arte que a representação-efeito tem uma função estrutural.” (COSTA LIMA, 2014, p. 147). Desse modo, o estudo que se pretende

desenvolver do romance *Malhadinha* visa demonstrar, à luz da *mímesis* costalimiana, quais os elementos estruturais que contribuem para que o receptor - agente da representação-efeito - possa decodificar esse romance vendo nele a representação irônica de um sistema social em decadência.

3.2 Noções de patriarcalismo

Até este ponto da pesquisa, refletiu-se sobre as concepções de *mímesis* que antecederam a conceituação proposta por Costa Lima. Viu-se que o teórico brasileiro resiste a qualquer possibilidade de visão conservadora a qual poderia tomar a *mímesis* como subproduto reiterador do que habita a cena do mundo; mas ao contrário, a *mímesis* “é a figuração de uma diferença sobre uma correspondência culturalmente motivada.” (COSTA LIMA, 2014, p. 162).

Em outros termos, observa-se que, enquanto a tradição reduziu a *mímesis* ao vetor *semelhança*, deixando-a a um passo da imitação – razão pela qual “o Ocidente considerou a *mímesis* um traste” (COSTA LIMA, 2014, p. 221) –, o teórico brasileiro insistiu em mostrar a presença do vetor *diferença*. Este vetor apresenta um grau de complexidade maior na *mímesis da produção*, uma vez que a *mímesis da representação* conta com a *representação-efeito*, a qual não deixa de ser ecos do mundo a ser sentido pelo leitor.

Assim ela - a representação - efeito, elemento norteador da *mímesis da representação*, possibilita ao leitor um grau de facilidade (em relação à outra *mímesis*) na descoberta do vetor oposto à *semelhança*, ou seja, a *diferença* que elimina da obra o *status* negativo de cópia do mundo. Porém, vale destacar:

a *mímesis* da representação [...], ao contrário do que se sucedia na concepção orgânica da *mímesis*, ela não está mais obrigada a formar um todo homólogo à organização do mundo. Entende-se então com facilidade porque a diferença entre as duas espécies de *mímesis* não implica qualquer hierarquia. (COSTA LIMA, 2014, p.230).

Esclarecidas essas questões, este momento da pesquisa é adequado para trazer ao centro da discussão o objeto de estudo desta dissertação: o romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo. Já se disse que a análise proposta acerca

deste romance será desenvolvida à luz da teoria da *mímesis costalimiana* entendida como fenômeno explicativo da arte e/ou como ‘representação de representações’, na medida em que ela supõe identificação e distância, configurando-se como um caso particular das representações sociais. Desse modo, objetiva-se compreender como o processo da *mímesis* contribui para a construção de um enredo perpassado por representações irônicas de uma sociedade em decadência.

Viu-se que no enlace tradicional entre representação e *mímesis* era próprio dos adeptos dessa concepção atribuir à *mímesis* a função de testemunho de uma realidade. No entanto, não é esta a concepção que na modernidade melhor sintetiza a relação entre *mímesis* e representação, nem será ela a concepção norteadora da análise que se fará nesta pesquisa; ao contrário, a discussão aqui proposta se fundamenta nos conceitos de representação como produto de classificação, e de representação-efeito, introduzidos por Costa Lima, através dos quais se entende que “não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação”. (COSTA LIMA, 2011, p. 290).

Assim, nesta pesquisa, a referência à representação ou à *mímesis* da representação diz respeito ao produto da *mímesis* que, remetendo à ideia de verossimilhança, apresenta-se como um dos casos de representação social; sem atribuir ao termo as noções limitadas, e até pejorativas, de *imitatio*, cópia ou duplicação do referente extratextual. Acredita-se e intenta-se demonstrar, com esta pesquisa, que no romance *Malhadinha* as representações não têm relação direta com a realidade, no sentido de lhe atribuir um efeito pragmático, mas dela não se abstém, pois “o texto literário não se isenta do mundo porque se constrói em semelhança com ele”. (TORRES, 2012, p.48).

Antes, porém, de prosseguir com elementos do contexto narrativo do romance *Malhadinha*, para verificar se o que nele se apresenta ultrapassa a mera semelhança entre a realidade social e o universo representado, faz-se necessário esboçar as principais noções sobre o conceito de patriarcalismo. Isso porque o enredo do romance se engendra sob as bases de um sistema social marcadamente patriarcalista numa cidade sertaneja de fins do século XIX.

Interessa, com essa abordagem, apropriar-se das noções conceituais de patriarcalismo para que se possa observar, com maior precisão, se no romance a presença do sistema patriarcal é o referente para o qual o leitor perceberá uma semelhança, sem que esta seja suficiente para atribuir à obra a determinação de

cópia da realidade. Em outras palavras, essa abordagem ajudará a verificar se a *mimesis* está ou não no romance *Malhadinha* para “supor algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção de realidade.” (COSTA LIMA, 2003, p. 18).

Uma parte do enredo do romance *Malhadinha* ambienta-se na zona rural e outra na zona urbana da cidade de Oeiras-PI. Nesses espaços é notória a presença de traços característicos da sociedade colonial e patriarcal do século XIX. A zona rural corresponde à fazenda Malhadinha e dela depende a vida, as relações e a sobrevivência das personagens do romance; fato que corrobora a afirmativa de Holanda (2014, p. 85): “[T]oda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos”. Holanda (2014), prosseguindo com a argumentação, através da qual propõe esclarecimentos sobre em que consistem as raízes do Brasil, afirma:

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano – canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imanente do pater-famílias. (HOLLANDA, 2014, p. 85).

O sistema de organização social descrito por Holanda (2014), certamente, não é difícil de ser encontrado no contexto social do século XIX, e também de boa parte do século XX; em que é marcante a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços, definindo-se estritamente o lugar do feminino e do masculino. Para as mulheres: a maternidade e a casa; ao homem os espaços públicos. Considerando-se que “a contextualização é a condição prévia para que se entenda a verossimilhança” (COSTA LIMA, 2014, p. 52), essa abordagem sobre o contexto patriarcalista é importante para que se possa compreender como funcionam os papéis sociais do homem e da mulher no contexto enunciativo do romance.

É comum, entre os estudiosos, a ideia de que o campo da literatura é vasto e abraça os saberes de diferentes áreas do conhecimento humano. Assim, é possível, através da análise desse romance e da identificação de seu contexto

enunciativo, identificar como se dão as relações familiares, e dentro destas a vida cotidiana da mulher, no contexto a que a obra se refere. Pois,

no *mímema* o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato com o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiviza a “verdade”, i. é., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática. (COSTA LIMA, 2014, p. 52).

Nessa perspectiva, esta pesquisa pretende verificar situações vividas pelas personagens, na descrição narrativa de *Malhadinha*, para analisar como, nesse romance, a exteriorização da realidade se dá no processo da *mímesis* que nunca “logra o estatuto da cópia, nem mesmo nos autores propugnadores do naturalismo artístico”. (TORRES, 2012, p. 51).

Seu Noé, à cabeceira, esperava o café da manhã. D. Sinhá geralmente arrumava uma cousa e outra, dando ordens, verificando se o cuscuz estava bem cozido, a mesa bem posta, se nada faltava. Depois de todos servidos sentava-se à direita do esposo. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.12-13).

Nessa citação, nota-se a apresentação do momento em que se prepara a mesa para o café da manhã; cena típica e que se repete cotidianamente nas manhãs de famílias tradicionais. Antes de refletir sobre a situação descrita, é importante conferir o seguinte conceito de patriarcalismo extraído do dicionário da crítica feminista organizado por Ana Gabriela Macedo (2005):

Num contexto antropológico, patriarcado é o termo que descreve um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. [...] O patriarcado constitui-se a partir da concentração de recursos e propriedade nas mãos dos homens, definindo um sistema de heranças ligado a uma genealogia por via varonil. As mulheres, sendo-lhes atribuído um papel essencialmente circunscrito à casa, foram marginalizadas em relação às instituições de poder político, da transmissão do conhecimento e de formação profissional. (MACEDO, 2005, p. 145).

No excerto do romance, “Seu Noé, à cabeceira, esperava o café da manhã”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.12), observa-se, pela descrição do ambiente montado para a primeira refeição do dia, que em *Malhadinha* o ser masculino ocupa posição privilegiada. A cabeceira da mesa é simbolicamente elemento que demonstra, numa relação de hierarquia, quem ocupa a posição de poder na constituição da família representada na narrativa.

Saffioti (2004), discutindo as relações de *gênero patriarcado e violência*, considera o patriarcado como uma estrutura de poder, um fenômeno social cuja relação entre masculino e feminino caracteriza-se pela exploração-dominação. “O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. [...] situa as mulheres muito abaixo dos homens em todas as áreas da convivência humana.” (SAFFIOTI, 2004, p. 136). Para essa estudiosa, o patriarcalismo é uma estrutura hierárquica que garante ao homem o direito de dominar a mulher; não importa quem seja esse ser masculino, ele estará investido de poder.

Quer se trate de Pedro, João ou Zé Ninguém, a máquina funciona até mesmo acionada por mulheres. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, mulheres desempenham, com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças adolescentes segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices desse regime colaboram para alimentá-lo. (SAFFIOTI, 2004, p. 102).

Em *Malhadinha*, D. Sinhá é a personagem que melhor caracteriza a representação dessa mulher que, imbuída da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, alimenta a máquina que sustenta tal regime. Ela educa os filhos, a partir da visão do catolicismo o qual “é, em princípio, clerical e macho” (PERROT, 2012, p. 81). Na análise que faz sobre a “Versão Solar do Patriarcalismo” em *Casa-grande e Senzala* de Gilberto Freyre, mesmo sem concordar com algumas das teses que perpassa a obra, Costa Lima (1989) observa que:

Uma tese básica atravessa *Casa-grande* a propósito do catolicismo português: é ele “um catolicismo liricamente social”; antes um “culto de família” do que concentrado em templos e catedrais (CGS, 22), revestido de uma moral “mais frouxa, mais relaxa” que a dos outros colonizadores europeus; familismo e lassidão doutrinária que não

contraditariam o fato de ser Portugal um país “de formação antes religiosa do que etnocêntrica”. (COSTA LIMA, 1989, p. 225).

Posteriormente, seguindo essa orientação reflexiva, o mesmo Costa Lima (1989) pontua que [...] a democratização e a religiosidade se restringem e se adaptam ao círculo da família patriarcal. (COSTA LIMA, 1989, p. 227). Essa religiosidade muito mais centrada no seio da família que nos templos religiosos também tem espaço na obra, ora analisada.

Verifica-se que em *Malhadinha*, além da educação dos filhos segundo a cartilha dos livros de santos, é muito frequente a apresentação de situações cotidianas em que há o destaque para a descrição de terços rezados (três por dia, até completar o rosário) na casa da família de Maria Ferreira: núcleo familiar onde se concentra boa parte da narrativa. “Em casa dos pais reinava calma. Terminara o terço, a família reunida em volta do oratório. Na sala de jantar, Noé e Mãe Sinhá jogavam cartas, bisca de dois”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 25).

“Se apresentação e representação (Darstellung e Vorstellung) necessariamente se combinam, não há como separar *mímesis* e mundo.” (COSTA LIMA, 2014, p. 231). O que se observa no romance *Malhadinha*, quanto à maneira como são tantas vezes apresentadas as circunstâncias em torno das quais se vive o momento dos terços na casa da família de Maria Ferreira, demonstra que o catolicismo representado na obra é bem característico do que Costa Lima (1998) chamou de ‘catolicismo liricamente social’, marcado pelo ‘culto de família’, igualmente revestido de uma ‘moral mais frouxa’: ora era o marido que não acompanhava a reza no quarto; outra o filho, Hélio, geralmente, fugia da reza do terço noturno ou o sobrinho, Sérgio, que prestava muito mais atenção em Marcela, dentre outros acontecimentos que contrariavam Maria Ferreira. Por meio desta representação verifica-se um dos referentes que na obra encontra *semelhança* em ecos de um mundo social herdeiro da colonização portuguesa.

D. Sinhá degusta o líquido devagarinho. Devolve a xícara vazia e continua no leito rezando o primeiro terço do dia. O oratório grande fica na sala de jantar, mas no quarto, frente à cama, existe pequena mesa de tampo de mármore, no centro da qual se vê belo crucifixo de prata. No alto da cabeça do Cristo, grande pedra roxa e, mais afastada, a plaqueta com as letras da zombaria – J N R J – feitas de ouro. [...]. Acima da mesa, na parede, dois quadros do Coração de

Jesus e de Maria e, entre estes, uma gravura em preto e branco de Santa Teresa de Jesus, devoção da mulher.

[...]

D. Sinhá rezava três terços por dia, completando assim um rosário. O primeiro, ainda na cama, de manhã; o segundo, depois do almoço, hora da sesta. Recolhia-se à alcova com o marido, para a oração e a leitura da vida de santos. Noé sonolento cochilava.

_ Seu Noé, está ouvindo?

_ Ham?...

_ Acorda, homem! Estou lendo a vida de Santo Antônio de Lisboa.

_ Sim, pode ler...

D. Sinhá fechava o livro, amuada. Prosseguia em voz baixa, só para ela. O homem roncava.

O último terço, à noite, era solene. D. Sinhá exigia os familiares ajoelhados em torno do oratório, na sala de jantar. Junto à mesa dos santos ela e o marido, os filhos em volta, os criados mais distantes. Hélio, sempre que podia, dava uma escapulida; jantava e saía de mansinho, ia à casa de Pedro, conversar com o tio e o Nelson. Sérgio punha-se ao lado de Marcela, olhos fitos na noiva, como se esta fosse a santa. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 34-35).

Para dizer algo mais nessa sintética abordagem sobre noções de patriarcalismo, vale ainda lembrar as palavras de Bourdieu (2014) sobre *naturalização da dominação*, processo em que a estrutura hierárquica masculina passa a ser reproduzida por homens e mulheres dispensando-se a presença de um possível mentor (o patriarca). O que é homem, o que é mulher, que atitudes e comportamentos os identificam e os particularizam são imagens que “incorporamos, sob forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina.” (BOURDIEU, 2014, p. 13).

Assim, possivelmente, foi fundamentando-se nesse princípio de *naturalização* refletido por Bourdieu (2014) que Saffioti (2004) afirma, em outras palavras, que, imbuídas do ideal que acoberta o patriarcado, a mulher faz naturalmente a *máquina do patriarcado* continuar girando. Em *Malhadinha*, certamente, Maria Ferreira (Mãe Sinhá/D. Sinhá) representa uma dessas mulheres.

Buscar a identificação de traços do patriarcalismo, no contexto do romance em estudo, justifica-se pelo fato de ser esta etapa parte do caminho para tentar responder à pergunta: a maneira como estão representados os papéis sociais de homem e mulher, no romance *Malhadinha*, contribui para fazer dessa obra um produto mimético que questiona ou que endossa a situação social representada? Essa discussão será retomada no próximo capítulo da pesquisa no qual se discutirão também as relações entre *ironia* e *mímesis*. Nesse momento da

dissertação se estará chegando à afirmação ou à negação da hipótese segundo a qual se acredita que a narrativa de *Malhadinha* constrói-se pelo processo de *mímesis da representação* formulada por Costa Lima (2003) e, como “representação de representações”, problematiza as questões sociais representadas.

3.3 Aspectos da narrativa de Malhadinha

As questões que circundam o objeto literatura, visando atribuir-lhe um conceito e definir as singularidades de seu discurso, têm inflamado as discussões em torno da crítica e da teoria literária, há muito tempo, sem que se tenha precisado um sentido único para o termo “literatura”, pois a definição desse termo é geralmente contestável. Conforme afirma Compagnon (2001, p. 16-17), essas questões têm lugar comum na teoria literária há mais de vinte anos.

Mesmo não sendo objetivo desta pesquisa historiar ou definir um sentido para o termo literatura, vale pontuar o que alguns teóricos já disseram sobre o tema. Para Eagleton (2006, p. 03), “[A] literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”. Eco (2003, p. 12) alerta para o fato de que a “leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação”. Candido (2004, p.181) afirma que, embora a literatura “não se justifique por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo”, ela transmite subjetivamente essas finalidades. Compagnon (2009, p.31) diz que “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”. Por sua vez, Costa Lima (2010b, p. 361), refletindo sobre o termo, observa que literatura é “aconceitual por excelência”.

Certamente Costa Lima (2010b) diz isso para demonstrar que seria equivocado estabelecer uma concepção unívoca em se tratando de literatura, pois, conforme o próprio Costa Lima (2006, p. 326), “a duplicidade assumida pelo termo não o abandonou até hoje”. Assim sendo, chegar a uma definição estanque sobre o termo é praticamente impossível (e não é interesse desta pesquisa aprofundar essa discussão, importa aqui compreender a duplicidade ou pluralidade da literatura enquanto ficção); o que se pode é observar os traços que lhes são próprios, ainda que não sejam exclusivos. Costa Lima, em outras palavras, partilha da ideia de que

a literatura é discurso de representação e a *mimesis* é um fazer que potencializa esse discurso. É de interesse desta pesquisa olhar para as particularidades de um dos gêneros que abriga esse discurso: o romance.

O romance é um gênero relativamente jovem. Conforme SILVA (2012), ele desponta, na forma como se conhece hoje, por volta do fim do século XVIII, quando a Epopeia cede lugar a uma nova forma literária. O romance ficou por algum tempo à margem da teorização literária. Dentre outras questões, isso aconteceu porque “o romance não dispunha do esquema que as poéticas asseguravam aos diversos gêneros poéticos” (COSTA LIMA, 2006, p. 324). Desse modo, sem possuir um conjunto de regras, o romance vai se configurando como gênero mais “liberal”, em relação aos gêneros poéticos, e nos tempos modernos é assim entendido:

O romance tornou-se o herói principal no drama do desenvolvimento literário de nosso tempo precisamente porque é o que melhor reflete as tendências de um novo mundo ainda em feitura; é, em suma, o único gênero nascido neste mundo novo e em total afinidade com ele. (BAKHTIN *apud* COSTA LIMA, 2009, p. 219).

Entre os estudiosos desse gênero narrativo, é comum a assertiva de que um de seus aspectos fundamentais é a narração da história¹². Esta “(a história) é uma narrativa de acontecimentos dispostos em uma sequência no tempo.” (FORSTER, 1998, p. 29). Na narrativa, consoante o mesmo Forster (1998), o mérito da história é provocar a audiência, fazer com que o leitor se interesse pelo texto e queira saber o que acontecerá depois; e, inversamente, pode ter uma única falta: não despertar nenhum desejo de se querer saber o que virá depois. Observa-se que a história poderá expressar sentimentos em diversos tons e que “a particularidade do romance está no escritor poder falar sobre suas personagens, tanto quanto através delas, ou permitir-nos ouvi-las enquanto falam consigo mesmas.” (FORSTER, 1998, p. 82).

¹² Edward M. Foster em *Aspectos do Romance* (1998, p. 31), dentre outras questões, defende a tese de que “a base do romance é uma história, e a história é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo”. O autor, inclusive, distingue *história* e *enredo*, afirmando que a história pode formar a base de um enredo, mas este é um organismo de tipo mais elevado. Na conferência em que trata, mais especificamente, do enredo, Foster (1998, p. 83) define enredo como “uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. Em outros termos, numa narrativa pela história se pergunta o “e depois”; pelo enredo, o “por quê?”.

Na maioria das vezes, em *Malhadinha* a voz do narrador é quem fala sobre as personagens, mas também é permitido ouvi-las enquanto falam consigo. No romance a maneira como a história está sequenciada é um dos modos de despertar e manter, no dizer de Forster (1998), a ‘audiência’ do leitor. Não sendo uma narrativa cronológica, a instigação sobre o “e depois?” se mantém em toda a narrativa. Inclusive, além de apresentar idas e voltas do presente para o passado e deste para aquele, a fragmentação da sequência temporal se intensifica pelo fato de o romance apresentar quatro núcleos narrativos principais, envolvendo pelo menos três personagens centrais cada um, em torno das quais se agregam outras personagens e suas respectivas histórias. Estas se apresentam fragmentadas entre um capítulo e outro. Assim, interrompendo ou oscilando constantemente o seguimento narrativo de uma história e retomando outra, a narrativa vai mantendo a curiosidade do leitor que fica em suspense por mais tempo. A primeira cena do romance apresenta a personagem Hélio numa noite em que ele sai para caçar.

[...] Hélio seguia pensativo, deixando que o cavalo andasse pela vereda conhecida, as rédeas soltas sobre a lua-da-sela. Vinha de mente presa aos negócios da fazenda. Desde que o velho Noé tinha quebrado a perna, no espanto do cavalo, no dia da tempestade grande, entregara os negócios ao filho. Naquele ano, haviam sido pegos mais de trezentos bezerros. A fazenda continuava em crescimento, cerca de duzentos bois erados prontos para venda logo depois dos fins d’água. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 09).

Apesar de ser a primeira personagem que aparece no romance, seria abruptamente equivocado dizer que Hélio seja a personagem central de *Malhadinha*. O que se pode é dizer que ele está diretamente envolvido em um dos núcleos narrativos e secundariamente nos demais. Acredita-se que trazer Hélio na entrada da narrativa esteja associado, dentre outros, ao interesse do narrador de dedicar as primeiras páginas à apresentação do espaço rural da fazenda Malhadinha. Hélio é a personagem que melhor integra-se à paisagem porque é o que tem maior intimidade com o ambiente descrito; note-se que Hélio andava por ‘vereda conhecida’.

Em poucas palavras, nesse primeiro parágrafo, o narrador, mostrando o caminho percorrido por Hélio em direção ao ponto onde esperaria a caça, dá a conhecer muito, não só sobre a personagem Hélio, como sobre o ambiente em que seguirá a narrativa. Além da intimidade que a personagem tem com o lugar por onde

passa, ele seguia com “rédeas soltas sobre a lua-da-sela”. Isso denota que Hélio já era um homem maduro, seguro e experiente em relação aos negócios da fazenda. Anteriormente se disse que o enredo de *Malhadinha* situa-se em uma sociedade patriarcalista. Reflexos desse sistema também ficam demonstrados no primeiro instante do enredo: a fazenda continuava a crescer e tem sua administração passada de pai para filho. Outro detalhe: foi dito que a mulher - D. Maria Ferreira - é uma das personagens que mesmo sendo mulher é quem *faz a máquina do patriarcado girar*. Observa-se que isso não se dá aleatoriamente, além de a mulher, no sistema patriarcalista, geralmente, ser responsável pelo espaço privado da casa, em *Malhadinha*, o narrador de imediato esclarece que o patriarca, ‘o velho Noé tinha quebrado a perna, no espanto do cavalo’.

Conforme Costa Lima (2012), a *mímesis*, em vez de apenas mostrar o corriqueiro, motiva um modo diferente de ver. Nessa perspectiva, a expressão ‘rédeas soltas’ também pode conotar traços da personalidade de Hélio que serão informados no desenrolar da narrativa: perceber-se-á que Hélio é o homem da fazenda, mas que geralmente viola as normas daquele sistema patriarcal. Hélio foge dos terços solenes, em que a mãe exigia a presença de todos; mantém relacionamentos furtivos, não se casa, ou seja, não constitui família como mandara o figurino daquele sistema, e tem filho(s) ‘bastardo(s)’ com cabocla da fazenda.

Outro aspecto desse romance pode ser aqui observado: o narrador é onisciente. Apresenta e insinua tudo o que se destacou acima porque diz sobre o que Hélio pensava: ‘Vinha de mente presa aos negócios da fazenda’. Esse aspecto será trabalhado com mais critério no último capítulo desta pesquisa; por ora ainda vale demonstrar como a sequência cronológica da narrativa é frequentemente quebrada e retomada.

Hélio, atento, a espingarda no ponto. Caçador acostumado, não sentia mais a grande emoção dos primeiros tempos, quando vinha caçar em companhia do pai. Da primeira vez que esperou, deu tiro errado, tamanho o nervosismo. O coração bateu forte, mexeu-se na rede, o veado assustou-se, correu. Atirou assim mesmo, as mãos tremendo, perdeu a caça. Agora não, estava senhor de si, olhava o veado com tranquilidade, esperava que se aproximasse mais, que se pusesse numa boa posição para o disparo. O animal chegou perto das primeiras flores caídas, cheirou, veio vindo, o luar batendo-lhe em cheio no lombo luzidio. Hélio puxou o gatilho. O veado tombou ali

mesmo, estrebuchando-se nas vascas da morte. (EXPEDITO REGÔ, 1990, p. 10).

Esse trecho continua relatando as circunstâncias da caçada. Nele é notável a oscilação temporal: é presente até o momento em que o narrador diz que Hélio é '[C]açador acostumado, não sentia mais a grande emoção dos primeiros tempos', a partir daí o que segue são as lembranças de Hélio de outro tempo quando ainda vinha caçar com o pai, o coração acelerava, a mão tremia e perdia a caça. Mas rapidamente a narrativa volta para o presente: 'agora não, estava senhor de si'.

Ainda no primeiro capítulo, por meio das lembranças de Hélio, ou seja, pelo recurso de idas e voltas no tempo, o narrador introduz a história de um dos núcleos narrativos mais significativos do romance: a que envolve a personagem Nelson. Terminada a caçada o narrador, descrevendo a conquista do caçador e a paisagem no regresso para casa, destaca que:

Ali adiante ficava o imbuzeiro da Rosa. Coitada da Rosa. Numa noite de julho e de frio, Hélio viera esperar a onça que matara uma bezerra [...] De longe, escutou voz feminina, triste e dolente, cantando dentro do mato.

[...]

Era a Rosa, sua irmã. Endoidecera depois do primeiro parto, em que o filho nasceu morto. [...]

Não quis mais saber do marido, o Nelson. Achava que a doença fora consequência do parto. De natural tão recatada e cheia de pudor, na crise mudava por completo. Xingava nomes feios, dizia que o marido virara o demônio, um bode chifrudo querendo forçá-la. Mãe Sinhá é que estava certa, afirmava: todo filho nasce de pecado! O marido queria montar nela à força feito um cão rabudo.

[...]

Tão bonita! Nesse triste estado! Sair de casa, alta noite, para se balançar na galha do imbuzeiro, entoando cantigas de igreja ou canções infantis. [...]

Estava calma, no entanto. Não deu trabalho para regressar. Hélio a pusera na garupa da burra e desistiu de esperar a onça, voltou para casa, levando a irmã doida. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 11-12).

Ao dizer: 'numa noite de julho e de frio', o narrador chama atenção para o fato de que as ações, sobre as quais irá discorrer, aconteceram no passado, quer dizer, mais uma vez entre os parágrafos de um mesmo capítulo, nota-se o *flashback* interrompendo a sequência narrativa. Dessa vez, o motivo é trazer para a cena do

texto a personagem Rosa e o marido Nelson cunhado de Hélio. O “e depois?” da história segue contando como Rosa enlouquecera. Hélio volta mais longe e recorda os tempos felizes da irmã quando do seu casamento com Nelson.

Pelo trecho citado é possível destacar outro aspecto significativo na narrativa de *Malhadinha*: a mistura de vozes na descrição feita pelo narrador. Aproveitando-se das lembranças de Hélio, a voz que narra recheia a descrição com os pensamentos dessa personagem e seus sentimentos sobre a irmã; demonstra o delírio de Rosa e nesse delírio a voz de D. Sinhá também se faz presente. Tudo isso acontece enquanto o enredo apresenta fatos do passado: quando Hélio, indo caçar a onça, desiste do intento para levar a irmã doida para casa. O leitor percebe o retorno ao tempo presente da narrativa quando, no final do capítulo, o narrador esclarece:

Hélio relembra com tristeza passagens alegres das vidas da irmã e do cunhado, no cavalo a passo lento pelo caminho de volta. Uma desgraça, essa vida velha. Bem fizera ele que não quis casar-se. Seu maior divertimento residia nas caçadas e nas aventuras com caboclas das vizinhanças. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.12).

A partir da percepção de que o romance é uma narrativa em que se podem inserir outras vozes, além da voz do narrador, o teórico russo Mikhail Bakhtin estudou o gênero romance e sobre este desenvolveu teorias cujos conceitos têm adquirido grande importância para os estudos literários como as noções de *dialogismo* e de *discurso de outrem*¹³.

Ao elaborar a teoria sobre o *discurso de outrem*, publicado em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin (2009) evidencia que a transmissão do discurso citado é dotada de uma orientação sociológica pautada no diálogo. A língua é definida como um “fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da enunciação ou das enunciações” (BAKHTIN, 2009, p. 127), ou seja, é no diálogo, e não no monólogo individual, que a língua se manifesta em sua plenitude.

A noção de *dialogismo*, encontrada em Bakhtin (2010) ao estudar o romance do século XIX, reflete o universo discursivo da linguagem e tem ampliado as possibilidades de análise no campo dos estudos literários de hoje. A literatura,

¹³ A noção de *discurso de outrem* de Bakhtin, publicado em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009) será retomada, de maneira mais específica, em outro momento dessa pesquisa.

por esse viés, produz diálogos a partir do entrecruzamento de diferentes vozes, as quais integram discursos sociais, religiosos, políticos, dentre outros. Desse modo, o texto literário produz efeitos de sentido que permitem à ficção oferecer olhares sobre a realidade.

É verdade que a literatura parte dos fatos da vida ou os contém. Mas esses fatos não existem nela como tais, mas simplesmente como ponto de partida. A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas que são os gêneros e com os quais ela toma corpo e nova realidade. (COUTINHO, 2008, p. 24).

Assim, verificar em *Malhadinha* aspectos como: história, enredo, mistura de vozes, dentre outros - próprios da natureza do romance, apontados pelos teóricos aqui referenciados - é importante para que, ao mesmo tempo em que se desenvolvem essas observações, se possa, sob a ótica da *mímesis*, descobrir como categorias sociais foram representadas pelo autor do romance e como a semelhança com o mundo de onde se origina a obra pode ser atualizada pelo leitor.

A semelhança, i.e., a atualização de um estoque de expectativas internalizado, funciona como um seletor, ora mais, ora menos flexível, sem o qual não converteríamos experiências em representações. A semelhança nos capacita a encontrar ecos no mundo, a base de redundância necessária para que não nos sintamos estranhos quanto a tudo. É de acordo com esse seletor que discriminamos as informações entre relevantes e secundárias, secundárias e sequer notadas. (COSTA LIMA, 1986, p. 361).

Acredita-se que até este momento da pesquisa, por meio das análises feitas sobre os trechos extraídos do primeiro capítulo de *Malhadinha*, já se tenha demonstrado alguns pontos de *semelhança* dessa obra com o mundo, principalmente, no que tange à representação de uma sociedade provinciana e patriarcal. Em *Introdução à análise do romance*, Yves Reuter (2004), também refletindo sobre a semelhança de aspectos do texto com o referente externo, diz que isso acontece na obra de arte com o objetivo de criar no texto uma certa ilusão de verdade - a que ele chamou de *ilusão mimética* - e alerta para o fato de esta não ser algo natural ao texto, mas resultado de uma *construção*. “Trata-se de um *efeito* de semelhança entre duas realidades heterogêneas: o mundo linguístico do texto e o

universo do extratexto, linguístico ou não (os objetos, as pessoas, os acontecimentos...)”. (REUTER, 2004, p. 150).

Adorno (2012), ao refletir sobre a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, afirma que “o romance foi a forma literária específica da era burguesa” e que “a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento”. No entanto, a posição do narrador se caracteriza por um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. (ADORNO, 2012, p. 55). A reflexão sucinta feita por Adorno, em torno da problemática do narrador, deve-se às discussões sobre as formas de narrar que colocam de um lado os romances tradicionais, nos quais é fundamental a presença de um narrador, este tem a função de apresentar um relato que, por sua vez, sugere um “real”, além de assumir posição imparcial e com isso assegurar a distância estética no relacionamento com o leitor; e de outro lado o romance moderno, que perde a característica de relato e, geralmente, em forma de monólogo interior, dispensa a presença de um narrador. Por isso, Adorno (2012) pensa o paradoxo: como não narrar, se o romance exige a narração?

Como o procedimento de narrar de forma realista se torna questionável no século XIX, haveria de se esperar que *Malhadinha*, sendo uma obra do século XX, fosse herdeira da concepção moderna que dispensa o narrador. Entretanto, percebe-se, e já foi exemplificado anteriormente, que o narrador de *Malhadinha* é quem conduz o fio narrativo, assumindo a posição daquele que observa e sabe de tudo o que se passa no interior e no entorno das personagens. Discutir possíveis motivos para a escolha desse modo de narrar é uma das questões que se está perseguindo nesta pesquisa.

José Expedito Rêgo publicou o romance *Malhadinha* em 1990, portanto última década do século XX. Seria, pois, natural, do ponto de vista das concepções estéticas preferidas no contexto de publicação, que nesse romance houvesse o silenciamento do narrador ou seu total desaparecimento, em função da predominância na escolha de técnica narrativa da época. Uma das curiosidades dessa narrativa é o fato de o enredo estar ambientado em fins do século XIX; há no contexto enunciativo referência explícita ao ano de 1875, ano em que uma de suas personagens centrais – Nelson – “voltou à fazenda depois da defesa da tese de doutoramento” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 19) no Rio de Janeiro.

Pelas reflexões feitas até aqui se pode concluir resumidamente alguns aspectos do romance *Malhadinha*. Observa-se que além da curiosidade em relação à distância temporal entre o contexto de publicação e o de ambientação do enredo é igualmente curioso que, mesmo sendo um romance do século XX, nele não só exista um narrador, como este apresente uma voz onisciente típica de narrativas conhecidas como romances tradicionais. Nestes romances, os fatos, geralmente, são importantes e a história é contada, quase sempre de forma linear, com a apresentação, pela voz do narrador, das características de personagens, espaço e tempo; entretanto em *Malhadinha* encontra-se onisciência, mas não necessariamente linearidade. Nota-se que o autor desse romance constrói uma narrativa em que a presença do narrador onisciente se faz perceber desde as primeiras linhas: “Luar de setembro, mata ressequida. O pé de barriguda ficava distante. Hélio seguia pensativo, [...]. Vinha de mente presa aos negócios da fazenda.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 09).

De imediato, nessa primeira descrição, verifica-se a marcação do tempo pela expressão “luar de setembro”. E pode-se presumir que o enredo se passará num espaço rural, possivelmente, sertanejo a partir das expressões: “mata ressequida”, “pé de barriguda”, “fazenda”. É importante observar que durante todo o primeiro capítulo há uma descrição do ambiente em que a personagem Hélio faz uma caçada. No entanto (como se falou anteriormente), não há uma apresentação minuciosa e linear das características dessa personagem. O leitor vai percebendo aos poucos que Hélio é um “caçador experiente” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 10), responsável pelos negócios da fazenda, desde que o pai, “O velho Noé tinha quebrado a perna, no espanto do cavalo, no dia da tempestade grande”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 09). Hélio não é personagem principal do romance; sua aparição na primeira parte do enredo alinha-se à apresentação do espaço em torno da fazenda Malhadinha e à inserção de duas outras personagens: Rosa e Nelson.

Essas duas personagens surgem no texto por lembranças de Hélio despertadas pela presença de um umbuzeiro no caminho percorrido entre a fazenda e o lugar da caçada: “Ali adiante ficava o imbuzeiro da Rosa”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 11). A partir desse ponto, a linearidade é recortada por *flashs* de memória em que o narrador recorre aos pensamentos da personagem para tecer brevemente os primeiros pontos do drama vivido por Nelson e Rosa.

Desse modo, vê-se que, no romance *Malhadinha*, a linearidade cronológica é geralmente recortada, e o passado é o lugar onde o narrador apresenta acontecimentos marcantes na vida das personagens. Nesse romance, diferente do que acontece comumente em romances do século XX, o narrador não perdeu a capacidade de narrar, e é pela onisciência que o enredo é apresentado ao leitor. No último capítulo desta pesquisa, far-se-á uma abordagem mais específica sobre o narrador de *Malhadinha*, na tentativa de analisar o porquê da escolha por esse modo de narrar.

Com o desenvolver deste estudo, mostrar-se-á que o romance retrata uma sociedade decadente em relação ao progresso cultural, científico e tecnológico do final do século XIX e início do XX. Os dramas vividos pelas personagens e suas frustrações estão diretamente relacionados com os costumes e práticas sociais do espaço em que vivem. Elas compõem o núcleo familiar em torno do qual circulam os fatos da narrativa. As residências de Noé e Pedro Ferreira formam uma só fazenda: A fazenda Malhadinha. Personagens significativas do romance vivem numa busca constante por compreender o sentido da vida e dos costumes de sua sociedade.

Com efeito, "o sentido da vida" é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Analisando as diferenças entre as narrativas tradicionais, mais próximas das narrativas orais e o romance, Benjamin (1994) afirma que no romance busca-se "o sentido da vida" e na narrativa a "moral da história".

Com efeito, numa narrativa a pergunta - e o que aconteceu depois? - é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 213).

É esse convite que o narrador onisciente de *Malhadinha* faz ao leitor. Um convite para a reflexão sobre o sentido da vida, a partir da observação do que se passa com as personagens que vivem dramas marcadamente humanos: dúvidas existenciais a respeito de amor, de sexo, de pecado, de fé, de céu e de inferno; de

vida e de morte; bem como, da incapacidade de realização pessoal e profissional, numa sociedade decadente em que vigoram os costumes ditados pelas convenções sociais de um regime patriarcal.

Por esse prisma, esta pesquisa olha para o romance *Malhadinha* com o intuito de perceber se nele “o verossímil então apresenta uma espécie problematizada da verdade.” (COSTA LIMA, 1995, p. 90). Em outros termos, pela perspectiva da *mímesis* costalimiana, sabe-se que o verossímil é o elemento que possibilita a percepção do vetor *semelhança* na obra literária. Desse modo, olhando para o *verossímil*, esta pesquisa procura identificar o vetor *diferença* no romance *Malhadinha*, a partir da observação de como as verdades ou os ecos do mundo são problematizados no texto.

3.4 Na trilha de personagens de Malhadinha

“A personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção [...]” (GANCHO, 2006, p.17). A importância dada à personagem em narrativas ficcionais encontra terreno fértil já em Aristóteles. Pois, em harmonia com Costa Lima (2014, p. 52), em sua *Poética*, o Estagirita “identificara a *mímesis* com a presença de ‘personagens em ação’.”.

Como já se discutiu nesta pesquisa, a obra literária, sem se confundir com a verdade, através da verossimilhança, mantém com ela uma ligação: o ponto de partida. “O artista não repete o mundo mas tampouco necessariamente o repele”. (COSTA LIMA, 2014, p. 55). Desse modo, se a eminência de uma obra sempre estará aproximada do verossímil e se é fundamental que na narrativa de um romance a personagem participe efetivamente do enredo, então é importante analisar, se não todas, algumas personagens do romance em estudo, para que se possa perceber como elas, agindo ou falando, participam do processo da *mímesis* no romance *Malhadinha*.

Segundo Candido (2011a, p. 54), a personagem “vive o enredo e as ideias e os torna vivos”. Depois dessa assertiva, Candido faz uma observação a fim de alertar o crítico literário para não cair no erro de achar que a personagem por ser

essencial no romance, o seja de forma independente em relação a outros elementos da narrativa.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, -- como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (CANDIDO, 2011a, p. 54).

O enredo de *Malhadinha* é composto por várias histórias que se inter-relacionam para discutir uma temática maior: a decadência sociocultural da sociedade em que a obra é ambientada, mais especificamente da cidade de Oeiras Piauí. No romance, um dos motivos que levam a essa decadência é a perda do *status* de capital. O enredo vai se tornando vivo junto com o surgimento das personagens as quais se põem a discutir as ideias e, com isso, fazem surgir as histórias. No dizer de Forster (1998, p. 43), a questão agora não é perguntar o “que aconteceu depois, mas sim, a quem aconteceu.”

Não há uma única personagem principal em *Malhadinha*, existem várias personagens que constroem diferentes histórias e que se apresentam como protagonistas da respectiva história que vivem. A seu modo, cada uma delas contém um elo com a temática central de decadência da cidade que, embora faça referência a um fato da história do Piauí: a transferência da Capital de Oeiras para Teresina, vale lembrar que se trata de uma narrativa ficcional, pois com Costa Lima (1995) entende-se que:

A verossimilhança, i.e., o efeito primário da *mímesis*, quase nunca é igual para o criador e os diversos receptores. A obra não é recebida a partir da refeitura do quadro de verossimilhança que existiu para o autor mas sim na medida em que permite a alocação doutra verossimilhança. (COSTA LIMA, 1995, p. 307).

Desse modo, não se trata de investigar ‘a verdadeira’ intenção do autor José Expedito Rêgo quando se fizer alusão a elementos cujo referente é identificável na realidade histórica, pois se a “verossimilhança quase nunca é igual para autor e receptores”, colocar em discussão a intenção do autor seria uma tarefa, se não total, quase totalmente estéril a que essa pesquisa não se destina. Nessa perspectiva, esta análise não pretende fixar seu olhar para o referente externo de forma isolada. Ao contrário, visa-se perceber sua representatividade, no contexto enunciativo, procurando identificar a função desse referente em relação às histórias vividas pelas personagens que são seres ficcionais.

Podem-se destacar em *Malhadinha* as personagens de pelo menos quatro histórias centrais:

a) a história de Nelson – médico formado no Rio de Janeiro, filho de Pedro Ferreira (dono de uma das casas da fazenda Malhadinha); ligados a Nelson estão os acontecimentos em torno da vida de Rosa. Esta é filha de Maria Ferreira e Seu Noé – donos da outra casa da fazenda Malhadinha, onde se passa boa parte do enredo. Rosa é prima de Nelson, com esta ele se casa para assumir o compromisso feito pela família e, em nome desse compromisso, com ela se mantém casado mesmo depois que Rosa enlouquecera após ter engravidado e o filho ter nascido morto. Também diretamente envolvida com Nelson surge a personagem Raquel - uma prima que mora na cidade. Uma vez que Nelson não consegue se separar de Rosa para não desapontar a família, ele manterá um relacionamento amoroso às escondidas com a prima Raquel.

b) a história de Sérgio e Marcela: também primos, sendo Sérgio irmão de Nelson, e Marcela irmã de Rosa. Conforme a narrativa, percebe-se que estes nutrem sentimento desde bem jovens e são também destinados um ao outro pelas previsões de Maria Ferreira. No entanto, essa união é impedida pela morte de Marcela, quando Sérgio viaja para estudar no Maranhão, depois em Portugal, Paris; após saber da Morte de Marcela, Sérgio ordena-se padre;

c) a história de Nair – irmã de Rosa e Marcela. Essa personagem tem uma trajetória interessante no enredo, começa criança e termina casada e com filhos. O curioso na história de Nair é sua maneira de ver o mundo em que é criada. Sempre questionando os valores religiosos transmitidos pela mãe; observa e não aceita a diferença em relação à formação do homem e da mulher, ela não quer ser destinada a um casamento sem amor, dentre outras questões. Ligado à vida de Nair

reaparece Sérgio. Ambos se apaixonam, mas, apesar das incertezas, Sérgio decide continuar exercendo o sacerdócio e Nair então se casa com Josafat (o primo prometido que lhe cercava desde a infância e que por muito tempo foi rejeitado por ela);

d) a história de Hélio – irmão de Rosa, Marcela e Nair. Hélio é o único filho homem de Maria Ferreira e Noé. Ele não prosseguiu nos estudos como os primos Nelson e Sérgio, embora tivesse oportunidade. Ficou na fazenda cuidando dos negócios do pai. A partir de Hélio se conhece a personagem Joana – “uma cabocla com traços fortes da raça indígena, filha de morador da fazenda, mais velha do que ele, devia ter seus dezenove anos e cedo perdera a virgindade, coisa a que nunca tinha dado valor.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 24). Hélio mantém um relacionamento sem compromisso com Joana e com ela tem um filho o qual não assume a princípio e o abençoa escondido de “Mãe Sinhá”.

Os acontecimentos na vida de todas essas ‘pessoas’, para usar o termo de Forster (1998), estão imbricados direta ou indiretamente com as ações da personagem Maria Ferreira. Esta é a esposa de Noé e é ela quem cuida da organização das coisas e das vidas na fazenda Malhadinha. Educa os filhos, orienta as escravas no cuidado e no fazer das atividades domésticas, planeja o futuro das filhas mulheres, tenta regular a vida do filho homem e dos sobrinhos, observa como os moradores estão colaborando com Hélio nos cuidados com a terra e com o gado etc.

Maria Ferreira (D. Sinhá) é uma personagem que representa a típica senhora (a Sinhá) da sociedade patriarcal. Mãe de família, cuidadora do lar e das coisas do marido: um fazendeiro do interior do Piauí; um homem rico para o contexto da época. A imagem descrita na cena de café-da-manhã, citada no primeiro item deste capítulo, permite entrever uma passagem do cotidiano da família e revela, na posição em que senta seu Noé, no instante e na posição em que senta D. Sinhá, qual é o papel da “Sinhá” dentro do espaço privado da fazenda.

Com Rosenfeld (2011, p. 21), viu-se que dentre os elementos da obra narrativa “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. Recorre-se a essa assertiva, para observar que a análise aqui proposta reflete elementos do patriarcalismo a partir de uma personagem ficcional. Mas que a condição de sua vida, em muitos

aspectos, pode-se assemelhar à situação social da mulher de fins do século XIX, contexto em que a obra está ambientada.

O mesmo Rosenfeld (2011, p. 21), analisando um trecho da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto), afirma que “o autor parece convidar o leitor a permanecer na camada imaginária que se sobrepõe e encobre a realidade histórica.” Ou seja, ainda que encoberta, na literatura há uma “realidade histórica”. Observa-se que em *Malhadinha* não é diferente, por baixo da ‘camada imaginária’ dessa narrativa também há elementos da realidade histórica que, ocultos ou descobertos, são vividos por personagens de ficção, a saber: o patriarcalismo na vida cotidiana rural (fazenda) e urbana de uma cidade que perdeu o *status* de capital e entrou em declínio.

Vale ressaltar que as regras e normas impostas pelo patriarcalismo, geralmente, recaem com maior força e nitidez sobre a mulher. Esta na literatura, mesmo transfigurada pela imaginação, pelo processo de *mímesis*, é muitas vezes semelhante à mulher da realidade história ou da vida externa à obra. Pois, com Costa Lima já se refletiu que:

no *mímema* o verossímil, sem se subordinar à verdade, está, entretanto, em contato com ela. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não de conceitos, perspectiviza a verdade, i.e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica sem ser didática; ou de ensinar sem ensinar. (COSTA LIMA, 1995, p. 306).

Por esse viés, acredita-se que ao passo em que a mulher da história serve de fonte para a construção da personagem literária; esta serve de objeto, não para a imitação, mas para a reflexão sobre aquela. Na tentativa de escrever *uma história das mulheres*, Perrot (2012, p. 16) recorre, a *priori*, ao conceito de história descrito por outras estudiosas do tema: “‘tudo é história’, dizia George Sand, como mais tarde Marguerite Yourcenar: ‘Tudo é história’. Por que as mulheres não pertenciam à história?”. Era esta a questão norteadora que guiou a pesquisa realizada e publicada por Michele Perrot in: *Minha história das mulheres* (2012).

Tudo depende do conceito que se dê à palavra ‘história’. A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mulheres, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades.

Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso? (PERROT, 2012, p. 16, grifo da autora).

Eis aí, no grifo do texto de Perrot, uma resposta possível a essa significativa incógnita: “Por que as mulheres não pertenciam à história?”. De fato, seria absurdo pensar a história da humanidade sem pensar a existência da mulher fazendo parte dessa história. Inclusive, especula-se, conforme Rose Marie Muraro (no prefácio de *O Martelo das Feiticeiras*) que é possível encontrar sociedades em que “não havia necessidade de força física para a sobrevivência, e nelas as mulheres possuíam um lugar central. [...] ela ainda era considerada um ser sagrado porque pode dar a vida [...]” (MURARO, 2011, p. 5).

É pertinente esse retorno, para destacar a ideia de que a mulher sempre esteve na história. Mesmo quando lhe foi negada a participação ativa na vida pública, ela exercia funções específicas, na vida privada, por isso ela tem uma história. O que acontece é que o silêncio sobre a situação da mulher na sociedade se deve ao silêncio dos relatos. Estes, oficialmente, construídos numa sociedade patriarcal, isto é, numa sociedade em que “os portadores dos valores e da sua transmissão são os homens”. (MURARO, 2011, p. 6).

O enredo de *Malhadinha* está assentado no contexto patriarcalista. Nele o curioso é que o principal portador dos valores desse sistema social é uma mulher que, certamente, pelo *discurso de outrem* no dizer de Bakhtin (2010) vai transmitindo-o para as demais gerações. D. Sinhá é a personagem que, em *Malhadinha*, vai ainda que inconsciente ou naturalmente, na expressão de Bourdieu (2014), preparando, formando filhos e sobrinhos para se comportarem como convém (segundo as leis religiosas ou patriarcais) a homens e a mulheres naquela sociedade. Nesse caso, o discurso é certamente o discurso religioso típico da sociedade patriarcal. “Se ao discurso ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele advém. [...]. O discurso é o poder do qual nos queremos apoderar”. (FOUCAULT, 2013, p. 7-10). D. Sinhá se apodera do discurso religioso e patriarcal para fazer valer o poder de sua voz na família que rege.

É por meio do ideal do catolicismo que a personagem feminina reproduz a dominação masculina. Ela ensina as primeiras letras para os filhos e filhas, quando crianças, no espaço privado da família. Porém, os meninos sairão *a posteriori* para concluir os estudos em escolas da cidade, em outros estados ou até em outros

países. Já as meninas ficam limitadas à educação primária, com base nos livros de santos e são preparadas para o casamento.

Sérgio deveria ter seus quatorze anos, começava a criar ligeiro buço sobre o lábio superior. Marcela, da mesma idade. Destinavam-se ao casamento, desde meninos, pela família. “Marcela é para casar com o Sérgio” – impunha D. Sinhá e o velho Pedro Ferreira calava-se. Seu Noé sorria como quem nada tivesse a opor. Mas não falavam na presença dos meninos, apenas fechavam os olhos à natural inclinação que surgia entre os dois. Viviam sempre juntos. Aprenderam a ler e a escrever com D. Sinhá, que passou praticamente a ser a mãe de Sérgio, com a viuvez de seu Pedro. À tarde, depois da sesta, chamava os dois para junto dela e, enquanto fazia rendas ou bordava, ia-lhes ensinando o be-a-bá, a tabuada. Depressa liam e escreviam, tiravam contas. D. Sinhá era professora metódica, passava tarefas, exigia o cumprimento dos deveres escolares.

Tinham aprendido tudo que Mãe Sinhá sabia para ensinar-lhes. Marcela agora aprimorava-se no bordado, nas rendas de almofada ou de labirinto, lia vidas de santos. Romances Mãe Sinhá não deixava. Sérgio, no ano seguinte, depois do inverno, deveria seguir para São Luiz do Maranhão, a fim de fazer os preparatórios. De lá continuaria estudos em Coimbra. Na volta casaria com Marcela. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.13-14).

Vê-se que a menina era naturalmente preparada por D. Sinhá para o casamento e que sua educação se limitava à alfabetização e às leituras dos livros de santos. No texto, o narrador abre aspas para dizer que D. Sinhá é quem determinava o casamento da filha: “‘Marcela é para casar com o Sérgio’ – impunha D. Sinhá e o velho Pedro Ferreira calava-se. Seu Noé sorria como quem nada tivesse a opor.” (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.13-14). Com esse recurso, o narrador traz a voz da mulher, mas para representar um discurso masculino. Observa-se que os homens dessa cena nada têm a dizer. Isso porque, certamente, a mulher está aí reproduzindo o discurso deles; melhor seria dizer: do sistema representado, pois este também regula os modos como devem pensar e agir os homens.

Nesse sentido, o autor constrói uma personagem feminina, a mãe a quem todos obedecem e que coordena praticamente todas as atividades da fazenda onde não há conflito com o patriarca. Porém, evidencia-se no contexto enunciativo que a ausência desses conflitos se dá justamente porque a voz dessa mulher é a reprodução da voz do outro: do patriarca. No processo de educação dos filhos D. Sinhá, muitas vezes, utiliza-se do poder do discurso patriarcal, religioso para calar

os questionamentos dos filhos e sobrinhos. Sem ter o que responder, na maioria das vezes ela apenas os repreende no silêncio da não-argumentação.

Terminado o abraço, Marcela soltou-se bruscamente e saiu correndo para casa, direto ao quarto e deitou-se na rede. Sentiu terrível mistura de alegria, satisfação, remorso e medo. Mãe Sinhá vivia falando de pecado, de cousas proibidas por Deus, que não podiam ser feitas. Não as declarava claramente, mas Marcela adivinhava. D. Sinhá dizia que as pessoas eram filhas do pecado, exceto Nossa Senhora, uma graça divina para aquela que deveria ser a mãe de Deus. Uma vez, Sérgio perguntara:
 ___ Mãe Sinhá, o que é concebida?
 ___ Concebida... é concebida... quando a criança se forma na barriga da mãe.
 ___ A senhora disse que é Deus quem bota os meninos na barriga da mãe como é que pode ser pecado?
 ___ Menino não pode entender essas cousas, não! Quando você crescer, vai saber o que é. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.16).

Difícilmente se poderia achar que uma criança ficaria satisfeita com uma resposta dessa natureza que se repete em outras situações da narrativa. Nesse trecho, vê-se no entanto a representação do poder de silenciar que tem a força do discurso patriarcal. Sem mais explicações, reproduzindo a voz do outro, D. Sinhá demonstra pela ficção que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”. (BOURDIEU, 2014, p.18). É válido destacar o que pontua Bakhtin (2010) sobre o discurso do outro na narrativa.

Entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem.

[...]

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. (BAKHTIN, 2010, p. 140-141).

No texto da obra em análise, nota-se que o discurso de D. Sinhá é notadamente de *outrem*: é o discurso religioso de uma sociedade patriarcal, de fins do século XIX. No entanto, inserido no contexto narrativo, em que se colocam outras personagens para questioná-lo, infere-se que possivelmente não é intenção do texto

apenas reproduzi-lo à guisa de concordar com, ou reforçar, tal discurso. Mas, certamente, promover reflexão sobre o tema, demonstrando ficcionalmente como os seres foram socialmente construídos; e como muitas inquietações de meninas e meninos foram silenciadas pela força de um discurso que não precisa de justificação. A exemplo, cita-se uma situação da obra em que Marcela vive se questionando sobre ter ou não cometido pecado porque foi beijada por Sérgio:

Pelas conversas que ouvia das pessoas grandes devia haver um contato mais íntimo entre um homem e uma mulher, mas não atinava bem o que fosse. Talvez a Zefinha soubesse, a moleca tinha espertezas, devia saber. Precisava ter cuidado, não deixar mais o Sérgio abraçá-la daquele jeito. Ele ficou tão diferente, parecendo um animalzinho, querendo morder-lhe a ponta da orelha. Que teria dado nele? Era aquilo amor, de que falavam as pessoas grandes? Mãe Sinhá só falava em amor ao próximo, em amor de Deus. Às vezes, quando contava a vida de um santo, referia-se ao amor terreno. São Francisco fora moço rico, dado a farras e amores fáceis – dissera Mãe Sinhá. Seria este amor fácil, o dela com Sérgio? Tinha muito medo do pecado. Mãe Sinhá dizia que o pecado da carne é o que levava mais gente para o inferno. Seria este o pecado da carne? Marcela amedrontava-se do inferno: o cão espetando a gente com um garfão enorme em cima do coração, e jogando numa fogueira sem fim milhares de vezes mais quente do que o calor da terra.

— Este fogo aqui da terra é como chuva de gelo, em comparação com o fogo do inferno! _ garantia Mãe Sinhá.

Sérgio indagava:

— Mãe Sinhá, a senhora diz que quem vai para o inferno nunca mais volta de lá... Como pode saber que o fogo de lá é assim?

Mãe Sinhá desgostada das perguntas do menino. Queria saber tudo. Respondia de Mau humor:

— Ninguém volta de lá, mas Jesus andou lá depois da morte e voltou, e a Bíblia Sagrada ensina como é por lá... E menino não deve tá procurando saber dessas cousas, não! Destá que no tempo tu entenderás tudo. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 16).

Bakhtin (2010, p. 74) afirma que o romance é por natureza dialógico, uma vez que “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais.” No excerto anterior, percebe-se o entrecruzamento de vozes de *outrem* na fala do narrador. Este apresenta os pensamentos de Marcela questionando coisas sobre o amor, e nisso identificam-se aspectos da sociedade da época como estereótipos sobre meninas negras, criadas ou mulatas filhas bastardas de homens brancos e ricos com caboclas da fazenda. Enquanto a mocinha da casa nada sabia sobre sexo, “Talvez a Zefinha soubesse, a moleca tinha espertezas”.

Marcela usando sua própria voz que, misturada com a do narrador, é identificada pela expressão *Mãe Sinhá*, introduz o discurso religioso através do qual fora educada (“Mãe Sinhá só falava em amor ao próximo, em amor de Deus. Às vezes, quando contava a vida de um santo, referia-se ao amor terreno. São Francisco fora moço rico, dado a farras e amores fáceis – dissera Mãe Sinhá. Seria este amor fácil, o dela com Sérgio?”). As expressões: ‘amores fáceis’, ‘pecado da carne’, ‘fogo do inferno’ apresentam um tom irônico¹⁴ em relação ao pensamento da época. E na última interpelação de Sérgio, citada anteriormente, o narrador traz a voz possivelmente de um ser social que contesta as arbitrariedades de dogmas religiosos e busca outras explicações para as coisas da vida humana. (Mãe Sinhá, a senhora diz que quem vai para o inferno nunca mais volta de lá... Como pode saber que o fogo de lá é assim?).

“O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem”. (BAKHTIN, 2010, p. 134). Para esse teórico russo, o *plurilinguismo* se introduz no romance por meio do discurso do autor, das personagens, dos gêneros intercalados, numa linguagem que se mistura e se estratifica tal qual a sociedade. “[...] esse movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca”. (BAKHTIN, 2010, p. 75).

Ainda segundo Bakhtin (2011), o autor possui um excedente de visão; é uma consciência superior à personagem, ele sabe sobre a vida, as ações e a identidade das personagens mais que elas mesmas. Assim sendo, ele pode dar-lhes a voz que melhor possa atender aos desejos por trás da narrativa. No caso das personagens de *Malhadinha*, citadas no excerto anterior, vê-se que há na mistura de vozes inquietas, um propósito último de crítica à educação e às convenções de costumes patriarcais.

¹⁴ Massaud Moisés, in: *Dicionário de Termos Literários* (2013, p. 253), afirma que “extenso campo semântico abrange o termo “ironia”. É das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas.” Esse termo, será, pois, tomado com maior critério no capítulo seguinte, desta pesquisa, em que se discutirão as relações entre *mímesis* e *ironia*, apoiando-se nas ideias, dentre outros, de Kenneth Mcleish (2000, p. 19) o qual afirma que “a *mímesis* exige que toda arte seja irônica.” Por ora, é suficiente a compreensão de ironia “como dissimulação”. (MOISÉS, 2013, p. 255).

Segundo Candido (2011), houve um tempo em que o essencial na análise do texto literário era o aspecto da realidade, depois os críticos consideraram que o social era inoperante como elemento de compreensão de uma obra. E, no contexto atual, não se dissociam mais esses elementos. “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. (CANDIDO, 2011b, p. 13). Embora a literatura “não se justifique por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo”, ela transmite subjetivamente essas finalidades. (CANDIDO, 2004, p.181). Com Costa Lima (1995) diz-se que:

a contextualização da leitura é condição prévia para que se entenda a verossimilhança produzida. Mas essa contextualização não se entende como fator externo, o qual oferecia a ambiência em que a obra se produziu; muito ao contrário, o efeito de verossimilhança é inseparável tanto da criação como da recepção. (COSTA LIMA, 1995, p. 306)

Por esse viés, ao analisar a personagem D. Sinhá e o discurso que ela encerra em relação a outras personagens¹⁵, é possível perceber por meio deste romance, pela fronteira entre verdade e verossimilhança ali construída, como a sociedade do século XIX concebia a mulher e determinava os espaços para o masculino e para o feminino.

Por todo o enredo de *Malhadinha*, verificam-se elementos que podem ser utilizados para trazer ao debate questões relacionadas à vida numa sociedade patriarcal, a partir da análise de personagens ficcionais que refletem a questão sobre como identidades femininas foram construídas no contexto sócio-político de fins do século XIX, mais especificamente, no interior do Piauí.

Enredo e personagem exprimem, ligados, o intuito do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o anima. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. [...] A personagem é um ser fictício, --- expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este

¹⁵ Aqui se destacou a personagem D. Sinhá, por ser ela a que melhor representa aspectos do patriarcalismo – tema central deste capítulo. No capítulo seguinte, dar-se-á enfoque a outras personagens significantes no enredo de *Malhadinha* para argumentar a afirmação ou negação da hipótese que se propõe discutir nesta pesquisa.

paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2011a, p. 53-55).

Pode-se, pois, demonstrar que, em *Malhadinha*, as personagens que vivem o enredo, o fazem, no dizer de Candido (2011a), “comunicando a impressão da mais lúdica verdade existencial”. São seres fictícios cujos dramas identificam-se com aqueles experimentados cotidianamente pelos seres vivos, não só os de fins do século XIX, mas os da contemporaneidade. Pois, certamente, ainda hoje, encontram-se homens e mulheres que, como D. Sinhá, reproduzem, talvez, até sem o saber ou sem o perceber, o discurso patriarcalista que segrega os espaços e os comportamentos do ser masculino e do feminino na sociedade.

Ademais, também se podem relacionar as inquietações de Sérgio e Marcela, com as de “seres vivos” adolescentes que por aí estão, em cotidianos familiares nos quais, muitas vezes, não encontram com quem dialogar a respeito das coisas de amor ou de sexo. Visto que este tema ainda constitui um tabu na contemporaneidade de um mundo moderno mas herdeiro de uma hierarquia patriarcal milenar.

Por esse ângulo, admite-se que através dessa multiplicidade de vozes (patriarcal – personagem D. Sinhá; contestadora – personagens jovens; crítica – narrador) a *mímesis* se processa em *Malhadinha* como ‘representação de classificações sociais’. Pois “a *mímesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir”. (COSTA LIMA, 2014, p. 47).

Esta pesquisa tem por objetivo maior defender a hipótese de que a *mímesis* em *Malhadinha* é o processo pelo qual se constrói a *representação irônica de um sistema social em decadência*. Pelo que se analisou até o momento, acredita-se ter esclarecido que se trata da representação de um sistema patriarcalista e que a presença da coletividade, da multiplicidade de vozes que se fazem ouvir na *mímesis* do romance, é um dos elementos que se tem perseguido e que se continuará perseguindo, no capítulo seguinte, para se chegar a considerações mais decisivas a respeito da hipótese levantada no início desta dissertação.

4 IRONIA E *MÍMESIS* - REPRESENTAÇÃO DE DECADÊNCIA NO MUNDO FICCIONAL DE MALHADINHA

“Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito”.

Monteiro Lobato

4.1 Relações entre ironia e *mímesis*

O itinerário teórico e analítico traçado até aqui foi importante para elucidar que a concepção de *mímesis* adotada nesta pesquisa difere da noção tradicional de *mímesis* como *imitatio*. Esta noção permaneceu no pensamento clássico e relegou a *mímesis* ao ostracismo por valorizar apenas o vetor semelhança no relacionamento da *mímesis* com o mundo. Entretanto, a *mímesis* artística “não se confunde com a reprodução de um pré-dado senão que, pelas operações lógicas que estabelece, provoca um efeito diferenciado no receptor”. (COSTA LIMA, 2014, p. 31).

A revisada da *mímesis* que ocupa um espaço bastante significativo no projeto teórico de Costa Lima, desde 1980, consta também com a reformulação das noções de *verossimilhança* e de *representação*. Delinear essas categorias fora do campo da reprodução grosseira do real é compreender que a *mímesis* como fenômeno explicativo da arte não rejeita o referente que a alimenta, mas não se limita a ele. “De modo muito geral, podemos dizer que a *mímesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda particularizada numa obra”. (COSTA LIMA, 2014, p. 24).

O reconhecimento desta cena segunda a que se refere Costa Lima (2014), e que está diretamente relacionada com a concepção de *mímesis* que se vem delineando como base para a análise desenvolvida nesta pesquisa, depende da observação de alguns recursos que, estando na tessitura da obra, contribuem para a identificação do efeito diferenciador produzido pela *mímesis* artística, seja na forma de *mímesis da representação* ou de *mímesis da produção*.

Para fins específicos deste estudo, a ironia é um desses recursos que merecem atenção, pois, conforme Beth Brait (2008), embora não exclusiva do discurso literário, nele, a ironia possibilita a criação de diferentes efeitos de sentido,

podendo revelar-se como uma categoria argumentativa. Desse modo, observar a presença e/ou a mobilização do processo irônico no romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, será pontual para, emparelhado com a noção de *mimesis da representação*, poder-se desenvolver a hipótese levantada nesta pesquisa e demonstrar em que consiste a representação de decadência no romance estudado.

A *mimesis* requer semelhança, com diferença suficiente para prender a mente do espectador, levá-lo a participar da experiência que é a intenção da obra de arte. As artes envolvem consistentemente uma relação de três vias: entre artista, espectador e obra de arte. [...]. A *mimesis* exige que toda arte seja irônica. (MCLEISH, 2000, p. 18-19).

McLeish (2000) compartilha a ideia de que a *mimesis* se processa pela tensão entre semelhança e diferença; afirma que é essencial a cumplicidade no relacionamento estabelecido entre autor, obra e espectador; e ao afirmar que ‘a *mimesis* exige que a arte seja irônica’, chama a atenção para o fato de que a ironia é um dos elementos que fazem com que haja um distanciamento entre as vias que se envolvem na construção artística.

Geralmente, é esse distanciamento um dos fatores responsáveis pela construção e percepção da diferença que “prende a mente do espectador” na leitura de uma obra. O crítico observa que nessa cumplicidade nem sempre o envolvimento do espectador com o texto pode relacionar-se às intenções do autor ou da obra. Em outros termos, se o leitor não estiver atento às particularidades do texto, se não souber captar o teor de ironia que o envolve, ele poderá não perceber o vetor diferença sob o qual podem-se imprimir as intenções do autor ou da obra. Estudando o *mythos*, o crítico afirma que o distanciamento irônico criado pela *mimesis* no *mythos* é igual ao que ela provoca na arte.

A *mimesis* cria uma distância irônica entre o que está sendo apresentado e nós, os observadores, e isso nos permite entrar na experiência em nossos próprios termos, equilibrar o sentimento subjetivo e a avaliação, descobrir mais sobre nós mesmos. O processo é análogo ao que ocorre nas artes - e ele também dá o devido peso ao entretenimento, que não é a última razão para a experiência tanto de mitos como de artes. (MCLEISH, 2000, p. 37).

Se na *mimesis* de arte o vetor diferença é o predominante, nesta pesquisa, a compreensão do distanciamento irônico, que ‘permite a entrada do leitor em seus próprios termos, que equilibra a subjetividade’, é válida porque conduzirá à verificação de como se dá a representação de decadência em *Malhadinha*. Em outros termos, melhor seria dizer, possibilitará a identificação de como se articula a *representação-efeito* que, sendo o processo pelo qual se constrói a *mimesis da representação*, não é automática, justamente porque portadora de seu caráter de efeito.

A representação, acrescente-se ainda, que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. [...] Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia uma interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente. Não é que qualquer representação seja válida por um efeito. Mas tampouco qualquer produção é válida porque é criação. (COSTA LIMA, 2014, p. 199).

Com o conceito de *representação-efeito*, Costa Lima (2014, p.199) procura “tornar a representação independente da intencionalidade do sujeito”. Ou, noutras palavras, “tornar a obra independente da intencionalidade autoral e tornar as representações um fenômeno comum a criadores e receptores.” (COSTA LIMA, 2014, p. 200). O objetivo de Costa Lima (2014) é atestar que na análise literária não se pode manter o divórcio entre arte e mundo como histórica e explicavelmente se manteve. Pois essa quebra total da linha que une arte e mundo poderia, inclusive, levá-la ao suicídio. “[t]emos por isso afirmado a relação teórica entre o sujeito fraturado e a representação-efeito, a qual, embora não reproduza uma cena primeira e seja mesmo passível de atingir uma “outra natureza”, nem por isso se isenta do mundo”. (COSTA LIMA, 2014, p. 200).

Beth Brait, na obra: *Ironia em perspectiva polifônica* (2008, p. 13), problematiza o conceito de ironia objetivando demonstrar como “o procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções, configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo.”. A estudiosa, partindo da observação do humor, surpreende “a ironia como resultado de um conjunto de procedimentos

discursivos que podem aparecer em não importa que tipo de texto”. (BRAIT, 2008, p. 14). Note-se que, assim como a *mímesis*, a ironia não é um procedimento exclusivo do discurso literário. Porém, consoante Brait (2008), ela é mais visada nesse discurso porque nele pode criar diferentes efeitos de sentido, e pela mobilização do procedimento irônico pode funcionar como uma categoria argumentativa. Isto posto, para esta pesquisa, é proveitoso compreender como a ironia se processa no discurso ficcional¹⁶, ou seja, interessa assimilar aqui sua função no discurso literário.

O estudo de Beth Brait, cujo corpus consta de textos literários e jornalísticos, demarca uma longa discussão em torno do objeto ironia, desde a definição oferecida pela retórica clássica, “colocando-a como o resultado de uma contradição percebida pelo receptor na duplicidade enunciativa do processo.” (BRAIT, 2008, p. 126), até a perspectiva polifônica da ironia, como confluência de discursos, como cruzamento de vozes, que a autora vai defender. Para adotar esse ponto de vista, Brait utiliza-se dos aportes teóricos de algumas linhas da análise do discurso, perpassando um longo trajeto intelectual entre os estudos de filosofia, psicanálise, retórica, dentre outras linhas de desenvolvimento do conhecimento humano cujos teóricos se dedicaram à problematização do conceito de ironia.

Sem pretender ensaiar o agudo projeto de Brait (2008), até por questão de espaço e tempo, esta pesquisa capta algumas de suas considerações sobre o conceito de ironia, objetivando estabelecer diálogo entre este e os pressupostos sobre *mímesis* que é a pedra de toque deste trabalho. Sobre ironia assim fala a estudiosa:

¹⁶ A ficcionalidade é uma categoria bastante complexa e muito problematizada pelos estudos literários. Nesta pesquisa, o emprego desse termo assume a noção de ficcional conforme os pressupostos teóricos de Luiz Costa Lima. Segundo Costa Lima (2012, p. 140) ficcional é apreendido como “o conceito que melhor poderia dar conta da literatura, visto que a literatura não cabe em um conceito.” Costa Lima relaciona o conceito de ficção com o de *mímesis* e prevenindo para o fato de que não sejam sinônimos, afirma: “Mímesis é ficção” (2012, p. 127). “A ficção em prosa tem o caráter de um relato do “como se”. “A ficção é uma modalidade discursiva.” (COSTA LIMA, 2012, p. 127). “É próprio do discurso ficcional descartar-se da função pragmática (louvar ou censurar), o que não quer dizer que o ficcional se afaste das mesquinhas paixões e dos interesses humanos comuns”. (COSTA LIMA, 2012, p. 209). “*Poiesis* em estado puro, a ficcionalidade concentra-se em uma forma discursiva que retira de si a possibilidade de exercício de poder. Seria por antevê-lo que, durante tantos séculos, o pensamento ocidental dele se absteve? Ou por intuir que ela motiva a instabilidade de todas as crenças? (COSTA LIMA, 2006, p. 310).

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 2008, p. 16).

Para chegar à compreensão de ironia como procedimento intertextual e interdiscursivo de caráter polifônico, Brait (2008, p. 17) observou que é mais frequente encontrar o processo irônico sendo abordado nos limites de uma frase ou em parcelas de texto, do que “como elemento estruturador de uma unidade textual longa como um capítulo, um romance ou complexa como uma página de jornal”. Desse modo, apropriando-se de textos longos e utilizando o instrumental oferecido por linhas teóricas da análise do discurso, Brait (2008, p. 17) vê a possibilidade de “flagrar a ironia como categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação”.

É, principalmente, nesse ponto em que o leitor/receptor é percebido como importante para o processo de construção do sentido irônico que se pode notar o diálogo entre *mímesis* e ironia. Pois, pela perspectiva de *mímesis* aqui estudada, a identificação do fator diferenciador do elemento representado pela arte depende em muito da percepção do leitor, de sua capacidade de restaurar a distância irônica criada pela *mímesis*. Dito de outro modo, com Torres (2005) constata-se que o distanciamento é condição essencial para a recepção da *mímesis* e a ironia é um dos elementos que oferecem ao receptor tal distanciamento.

A ironia nos viabiliza a liberdade da contradição (digo algo, mas não me responsabilizo nem concordo com o que disse), dando-nos um distanciamento fundamental para o exercício de uma consciência crítica. Sem o jogo dissimulatório que a ironia proporciona (ou, em termos mais amplos, o *make-believe* de Kendal Walton), a *mímesis* pode falhar: tal jogo permite que eu finja que não sei o que sei, qual seja, que o *mimema* não é a realidade. (TORRES, 2005, p.28).

Como recurso produtor de efeito de sentido, o que diferencia a ironia de outros meios, que também se articulam pela ideia de contrário, é justamente esse jogo dissimulatório e que introduz o receptor como cúmplice, ou seja, a ironia é caracterizada pela representação ao contrário, mas esta só será reconhecida como tal se o leitor/receptor estiver preparado para recebê-la, se estiver preparado para escutar o oposto e sentir a inclinação para ele. Sobre isso, pontua Brait (2008) a partir dos estudos de Freud acerca da ironia.

Freud [...] para delinear uma definição do discurso irônico, procura demonstrar que o ironista diz o contrário do que quer sugerir, mas insere na mensagem um sinal que, de certa forma, previne o interlocutor de suas intenções. Sugere, também, que o receptor da mensagem não só está pronto para decodificar o contrário do que é dito, como extrai seu prazer justamente do fato de a ironia lhe inspirar um esforço de contradição [...]. (BRAIT, 2008, p. 55).

Nessa perspectiva, depreende-se que o texto irônico previne o leitor para a percepção do contrário, leva-o a participar do distanciamento entre obra e mundo e/ou entre autor e objeto representado, como também a se colocar distante do que é enunciado. Evidencia-se, pois, que o sentido oposto produzido pelo processo irônico de um texto pode ser relacionado com o que Costa Lima chamou de *representação-efeito*: a “representação em que se ressalta o efeito sobre o receptor e não o reconhecimento fiel de um objeto.” (COSTA LIMA, 2014, p. 115).

Com isso, não se está dizendo que a obra resultante da *mimesis* em que atua a representação-efeito não teria referência com o mundo, pois “se apresentação e representação (*Darstellung* e *Vorstellung*) necessariamente se combinam, não há como separar *mimesis* e mundo”. (COSTA LIMA, 2014, p. 231). Diz-se, apenas, que o referente, seja um sujeito, um objeto ou um tema será atualizado pelo leitor/receptor. Este, a partir de seus conhecimentos prévios, poderá extrair da obra, não uma imagem espelhada de algo que lhe seja conhecido, mas algo simultaneamente semelhante e diferente de seu horizonte de expectativas sobre o *mímema*. Há, pois, de se entender que não é o mundo real que lhe aparece na obra, mas um mundo real em termos de linguagem, “[...] há somente a linguagem para estabelecer relações entre o homem e o mundo, e entre os homens.” (BRAIT, 2008, p. 25).

Sabe-se que a *mimesis* parte de um universo de semelhança com o mundo em direção a um universo diferenciado dele. Vale ressaltar que o fato de a representação-efeito ser construída a duas mãos (autor e receptor), ao ler uma obra há de se ter cuidado para não achar que qualquer semelhança ou qualquer diferença é válida porque identificada pelo leitor. Nesse sentido, para a análise literária de um romance ficcional, descobrir o valor irônico impresso na narrativa é importante por ser uma das formas de se evitar interpretações equivocadas da obra; como alerta Torres (2005, p.28): “[A] comunicabilidade pelo discurso ficcional sofre consideráveis desvios por conta das recepções que não se apercebem da dimensão irônica das obras de ficção.”. Por isso, o estudioso diz mais: “Não nos parece, pois, exagero de Harold Bloom quando o mesmo predica que o resgate da percepção da ironia é uma das condições essenciais para a leitura de obras literárias.” (TORRES, 2005, p.28).

Moisés (2013, p. 255) acentua a afirmação de que a “ironia é uma das categorias literárias mais complexas”, uma vez que “escapa a qualquer uniformidade”. No entanto, o autor reitera as ideias de que apesar de “indefinível, a ironia não é inefável” e de que atualmente “a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender.” (MOISÈS, 2013, p. 256). Segundo o autor a ironia ganha destaque quanto à questão estética e se dissemina no terreno propriamente literário, e mesmo com um conceito amplo em que não há uma definição restrita, é possível dizer da função da ironia:

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica do ponto de vista da estrutura. (MOISÈS, 2013, p. 256).

Vê-se que a ironia manifesta um caráter dialógico uma vez que ao aproximar pensamentos e realidades é ainda no destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito. Com Brait (2008, p. 62) visualiza-se a ironia como a construção em que “existe a presença de um significante recobrando dois significados”. Comungando dessa ideia, Castro (2005) afirma:

A ironia é um caso típico de discurso bivocal. Nela, a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia”. (CASTRO, 2005, p. 120).

Certamente a noção de discurso bivocal, a que Castro (2005) se refere, encontra sua base nos postulados de Bakhtin, sobre o discurso de *outrem* no romance, a que essa pesquisa já se referiu e ainda fará menção. Nessa perspectiva, diz-se que a bivocalidade da ironia, seu duplo sentido, deve-se aos discursos de *outrem* inseridos no texto, bem como pela sua característica singular da ambiguidade construída pelo contrário do que se escreveu. Mesmo observando a manifestação de múltiplas vozes no texto irônico, não se pode confundir ironia com mentira. “[No] caso da mentira, o enunciador desqualifica o enunciatário, enganando-o; no caso da ironia, o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica.” (BRAIT, 2008, p. 62). Ou seja, enquanto na mentira o enunciador procura apagar os traços de inversão para que o destinatário tome como verdade o que não é, o ironista sinaliza a mensagem, de tal forma que o enunciatário possa reconhecer e participar ativamente, nos termos de Brait (2008) da ‘não-sinceridade’. Nesse mesmo sentido, Moisés (2013) demonstra a diferença entre ironia e sarcasmo.

Por um lado, a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. [...] A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. Mais ainda: a ironia depende do contexto: fora dele o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante. (MOISÉS, 2013, p. 256).

Cabe, pois, ao analista de ficção perseguir os sinais deixados no texto e associá-los ao contexto para identificar efeitos de sentido como ironia e crítica que possam estar presentes na narrativa. Esta pesquisa tem se dedicado a investigar o romance *Malhadinha*, buscando identificar nele palavras, expressões, diálogos, citações, a partir dos quais se consiga perceber como o teor de ironia aparece ali sinalizado. Admitindo-se com Castro (2005, p.125) que “na ironia, o enunciador lança ideias, mas não se apropria de nenhuma delas”, acredita-se que em

Malhadinha a ironia desponta como subsídio proporcionador da manifestação de criticidade e da argumentação em torno da qual se representa a decadência do espaço social representado; outrossim, visa-se observar se a ironia está na narrativa em função da construção estética da obra.

A ironia, decerto, não pode ser absolutizada como instrumento de verificação axiológica do fato estético. No entanto, ela pode vir em auxílio dessa verificação na medida em que ela é um meio de dimensionarmos o nível de consciência crítica do autor. Não se discute que há outros meios; mas não podemos menoscar da ironia. (TORRES, 2005, p.30).

De acordo com Brait (2008, p. 75), há um jogo de presença/ausência que configura o processo irônico, em que a dupla enunciação se faz sentir e no qual não se deve entender apenas referencialmente o que foi dito. Desse modo, o jogo estabelecido pela ironia, com função de elemento provocativo, pode ser relacionado com o jogo de semelhança e diferença que são elementos fundantes da *mímesis* na perspectiva costalimiana e que precisa da percepção do leitor/receptor para a sua identificação, principalmente no que se refere à diferença.

Na verdade, [...] o discurso irônico, ou mais especificamente sua ambiguidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia. Por essa razão, colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a duplicidade da enunciação. Um movimento seletivo, no sentido de aceitar o discurso como unicamente literal ou unicamente figurado, significaria assumir uma atitude desqualificadora da recepção e, conseqüentemente, da ironia edificada pelo enunciador. (BRAIT, 2008, p. 107).

Viu-se que para a *mímesis* ser reconhecida como arte, o leitor precisa identificar a semelhança e também a diferença em relação ao referente externo da obra, do mesmo modo, conforme a citação acima, no discurso irônico o leitor não pode optar pelo sentido literal ou pelo figurado, mas precisa reconhecer as duas instâncias como válidas. Assim, pode-se dizer que a ironia é o mecanismo discursivo em que existe fundamentalmente a co-presença do literal e do figurado, ou seja, o

fenômeno irônico só acontece se o leitor/receptor descobrir os dois sentidos ao mesmo tempo.

Na *mimesis* é necessário que o leitor seja capaz de aperceber-se da semelhança a diferença que confere ao *mímema* o *status* de arte; o que significa olhar para a obra não pela concepção clássica de *mimesis* como reprodução do real e preferir o produto mimético, mas sim vê-lo como resultado de um processo de representação que transforma o referente de onde parte. Acredita-se que identificar a ironia é uma das formas de se caminhar em direção ao reconhecimento da *mimesis* artística; não é que não existam outras, mas para fins desta pesquisa supõe-se que ela seja eficiente porque: “o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla leitura, isto é linguística e discursivamente sua instauração como interlocutor.” (BRAIT, 2008, p. 126). E é inegável que a *mimesis* também joga com a ambiguidade textual

Ambiguidade que vai esfacelar os limites rígidos existentes entre discurso literário, expressivo, e discurso referencial, objetivo, se estabelece porque a ironia, como discurso cognitivo, concomitantemente à explicitação de um dado elemento, espera que o receptor reconstrua a referencialidade, construída pelo que está explícito e pelos subentendidos, implícitos, pressupostos que sustentam o processo irônico como lógico da contradição. (BRAIT, 2008, p. 260).

Se a ambiguidade se estabelece porque a ironia leva o receptor a reconstruir a referencialidade do texto, a partir da observação dos elementos explícitos e implícitos com base na lógica da contradição instaurada pela ironia, isso possibilita a identificação por parte do leitor do que na *mimesis* é seu ponto de partida: um referente externo identificável pelo leitor. Uma vez que se percebe a referencialidade de um texto fica-se a um passo de, trilhando o caminho da representação, encontrar o que pela *mimesis* se transformou em ficção ou, em outros termos, o que do mundo real transformou-se na realidade de um mundo artístico.

A ficção passa a ser vista, como Wolfgang Iser tem insistido, como uma perspectivização da verdade, historicamente configurada. Perspectivização, no caso, quer dizer: pôr em questão, apresentar (*dartellen*), independentemente de propósitos autorais ou de finalidades didáticas, o que significa a prática de verdade, atualizada

por tais valores. Ou ainda, descongelamento de afirmações que, de tão repetidas, são recebidas como naturais, derivadas de seu referente. [...]. Mas que é a agudeza irônica aí introduzida senão um questionamento perspectivizado da prática habitual da verdade [...]? (COSTA LIMA, 2014, p. 275).

Das relações entre *mímesis* e ironia; da observação dos aspectos do narrador e da inserção de outras vozes no texto, pretende-se desenvolver este capítulo com o intuito de, na esteira da perspectivização da verdade que a *mímesis* instaura, flagrar em *Malhadinha* a *mímesis* da representação, construindo um romance em que a representação irônica de decadência é a tônica principal. Essa perspectivação já começou a ser demonstrada no capítulo anterior quando se refletiu sobre o fato de algumas personagens de *Malhadinha* questionarem a personagem Maria Ferreira (Mãe Sinhá) sobre as verdades do sistema patriarcalista que rege aquela sociedade.

4.2. A estrada, a fazenda e a representação verossímil de uma sociedade em declínio

A representação é mecanismo indispensável no fazer da arte mimética. Não se pode pensar a *mímesis* sem pensar em algo que seja por ela representado – diz-se representado e não reproduzido. Entendida como ‘produto de classificações’ a representação não é a constituição fiel de um objeto que se apresenta a um sujeito. Ela é socialmente construída e no discurso ficcional tem o caráter de efeito, ou seja, é resultado da verossimilhança que, por sua vez, está amarrada tanto ao ato de produção como de recepção.

Numa obra literária, a evidência de estímulos da realidade social não pode ser limitadora da significação da obra, mas, ao contrário, abre caminhos para que se possa penetrar no texto e desvendar os implícitos da realidade exposta. Com Candido (2010, p. 107) diz-se que “embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal.”. Por esse prisma, com esta análise visa-se olhar para o romance *Malhadinha* com o intuito de enxergar como José Expedito Rêgo criou o mundo que ele (o romance) exprime.

4.2.1 *Pistas na estrada do mundo representado*

O romance *Malhadinha* é atado a uma época que corresponde ao final do século XIX; nele o espaço se movimenta entre a zona rural (Fazenda Malhadinha) e urbana da cidade de Oeiras, então cidade provinciana do interior do Piauí de costumes e hábitos visivelmente patriarcais. Numa época de transporte e comunicação limitados, a vida das pessoas encontra-se como que presa às fronteiras restritas à fazenda Malhadinha e suas imediações. Até mesmo quando o enredo desliza em direção a Oeiras, os motivos são o deslocamento da gente da Malhadinha para aquela cidade, situação que acontece por dois motivos centrais: primeiro em razão das festividades religiosas que fazem parte do calendário da cidade ou quando é tempo de algum Ser da Malhadinha realizar sacramento religioso: casamento, primeira comunhão. “Era assim a Nair, [...] Mais prática, dera receio à mãe nas aulas de catecismo preparatórias da primeira comunhão fixada para Oeiras, em agosto, na festa da padroeira.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 45).

Uma segunda razão que transporta o enredo da fazenda para a cidade é o fato de o dono da Malhadinha – ‘velho Noé’ - ter uma fazenda praticamente na cidade de Oeiras: a Fazenda Barreiro, ela é o lugar onde ficam as pessoas da Malhadinha quando vão para os eventos religiosos e também o lugar onde Nelson vai morar, depois de formar-se do Rio de Janeiro, na tentativa de exercer a medicina naquela cidade. Como se disse anteriormente, a narrativa não é linear; observa-se que logo no primeiro capítulo há a descrição de um almoço na Fazenda Barreiro: “Ao meio-dia, houve o almoço farto na Fazenda Barreiro, junto ao riacho dos Negros, propriedade do velho Noé. (REGO, 1990, p. 12); mas só no capítulo 12 é que se tem a descrição precisa da localização dessa fazenda. “Ao meio-dia avistaram o casario branco de Oeiras, os telhados antigos, as torres das igrejas. Desciam a Ladeira da Onça. Não entraram na cidade. A Fazenda Barreiro encontrava-se à esquerda da estrada, antes da subida da colina do Rosário.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 52).

Cinquenta capítulos curtos compõem o romance *Malhadinha* e, apesar de não haver linearidade – inclusive, em um mesmo capítulo se percebem idas e voltas no tempo, relatos sobre as histórias e as ações de personagens ligeiramente interrompidos, pela recordação de outras histórias – não há uma estratificação total

do enredo, a ponto de deixar o leitor confuso, porque o fio narrativo é sustentado por um narrador onisciente.

Como nos excertos anteriormente citados, é constante no romance estudado a descrição de cenas que aludem à ideia de viagem; o trajeto feito pelas personagens de um lugar para outro é um dos momentos oportunos para a inserção da temática de decadência, que nesta pesquisa se defende ser a tônica desse romance. Algumas ações ou circunstâncias da vida das personagens acontecem ou são rememoradas nas estradas que ligam a fazenda Malhadinha à cidade de Oeiras ou a outras fazendas e outras cidades. Isso e mais algumas questões podem ser destacados através dos trechos:

- a) Quantos beijos de amor trocaram por aqueles campos, quantas juras, quantas promessas, na véspera de sua partida para o Rio de Janeiro em companhia do pai, a fim de fazer os preparatórios, tudo tão difícil. *A viagem a cavalo até à Bahia*. Três negros de confiança acompanhando-os armados de rifles. As mulas de carga, os baús cheios de roupas de uso pessoal e de cama, o dinheiro das despesas de um ano escondido no fundo de um deles. Noutro, alguns livros e latas de doces e bolos numa mala de couro cru. Paradas ao longo do percurso para refeições constantes de arroz com carne, paçoca e rapadura, ao ar livre, à sombra de alguma árvore frondosa ou próximo de um córrego. Dormiam em fazendas de pessoas conhecidas, mesmo de parentes. Nos sertões de Pernambuco e da Bahia só se davam com a família Viana Braga, em Juazeiro. *Viagem de mais de vinte dias, oito léguas por jornada, em média*. Do meio para o fim o cansaço dos animais obrigava a paradas de longas horas para recuperação de cavalo menos resistente. Ocasões havia em que compravam alimárias novas em substituição às que deixavam em pastagens alugadas, apanhadas na volta. Parte do sacrifício para a formatura em medicina. Depois, o casamento com Rosa, a residência em Oeiras, a doidice da mulher e ele desnordeado na vida. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 17-18).
- b) A mulher definhava dia a dia. Pedro pensava em levá-la à Bahia para consultar algum médico famoso. A viagem a cavalo para a doente seria temerosa. Inexistia outro meio de transporte. (idem, p. 22).
- c) Presentes os pais do noivo. Noé e D. Maria Ferreira se sentiram indispostos para a viagem a cavalo de quase vinte e cinco léguas. (idem, p. 155).
- d) Em três dias chegaram a Oeiras, cansados, sobretudo a Raquel, pouco habituada a montar longamente. (idem. p. 152).

Em outros momentos da narrativa a descrição de viagens pode ser facilmente percebida; o destaque aos trechos acima se deve à percepção de que

eles ilustram quatro situações por meio das quais se podem enfatizar algumas das dificuldades enfrentadas pelos seres de *Malhadinha* e, conseqüentemente, demarcam a decadência social daquele mundo.

Em a) vê-se a dificuldade de um jovem que precisa migrar para outra região a fim de adquirir conhecimento formal ou formação acadêmica, quer dizer, ali a educação é precária. Em b) uma senhora doente para obter tratamento adequado precisaria se submeter a uma viagem a cavalo até a Bahia - “coisa de mais de vinte dias”, conforme dito em a) pela personagem Nelson; ou seja, ali a saúde também é precária. Em c) D. Sinhá e seu Noé já velhos não podem assistir ao casamento de uma das filhas, porque estão sem ânimo para a viagem a cavalo que, conforme dito em d), duraria três dias; ou seja, a participação na vida social, e/ou em acontecimentos marcantes da vida daquelas pessoas, está comprometida porque o transporte é difícil. Em d) registra-se o cansaço da viagem de volta da *Malhadinha* para Oeiras, e com isso fica evidente que até as pessoas mais jovens sentiam o cansaço da viagem, pois, como disse a personagem em a), ali, ‘tudo tão difícil’.

Conforme Costa Lima (2012, p. 127), “[N]ão é porque a *mímesis* de arte apresenta, face a seu verdadeiro ou pretense referente, um grau maior de diferenças, que ela não assinala o momento e o lugar históricos em que foi feita.” Com os trechos citados, acredita-se que se tenham esclarecido questões importantes que identificam marcas do lugar histórico e do momento em que se passa o enredo de *Malhadinha*. Com a descrição minuciosa de acontecimentos e lembranças que se passam nas estradas durante viagens, na vida prática das personagens, o autor encontra ambiente propício para demonstrar a vida difícil na realidade da época representada pelo romance.

Ao expor a dificuldade de transportes, a limitação da travessia de uma cidade para outra, o texto chama a atenção para a precariedade da vida prática naquela sociedade. Ali não faltava apenas transporte; viajando pelas ‘matas ressequidas’ em companhia das personagens de *Malhadinha*, percebe-se que aquele mundo é carente de educação, saúde, lazer, comunicação, dentre outros itens cuja ausência parece aprisionar as personagens e mantê-las ilhadas em pleno sertão. Num mundo de difícil acesso à informação e cujas riquezas se concentram em poucas mãos, é mínima a parcela da população que tem condição de pegar o cavalo e atravessar o deserto para ter acesso a um mundo e a uma vida diferente da oferecida pelo espaço decadente daquela sociedade. Nesta a maioria das pessoas,

como a cidade, permanecem privadas do direito à cultura, à informação e ao desenvolvimento.

É válido ainda pontuar que no romance há também algumas cenas cuja ação se desenvolve na cidade de São Luís do Maranhão e algumas referências a Coimbra e Paris. É interessante observar que a inserção desses espaços não se dá por outro motivo, senão porque um dos moradores da Malhadinha rompe as barreiras do espaço, que amarra todo o enredo, e migra para centros urbanos desenvolvidos em busca de formação acadêmica; situação só permitida pelo alto poder aquisitivo da família dessa personagem. Nota-se ainda que as pistas deixadas em estradas percorridas pelas personagens de *Malhadinha* caminham em direção à representação de aspectos de decadência do mundo ficcional do romance onde os homens mais abastados sofrem pela própria dificuldade da vida na fazenda e na cidade provinciana, mas podem seguir outro caminho, enquanto pobres, escravos e mulheres não têm oportunidade de conhecer outra realidade. Não parece, pois, exagerado dizer que em *Malhadinha* a fazenda é quem movimenta o enredo, paralisando a vida de uns e ‘permitindo a ação’ de outros.

4.2.2 O declínio da fazenda

O espaço da fazenda é o lugar a partir do qual é tecido todo o fio narrativo do romance *Malhadinha*; toda atuação do enredo tem um elo inquebrantável com a Malhadinha, seja nas ações que acontecem no momento da narrativa, seja como ilustração nas memórias das personagens. Esta pesquisa tem se dedicado a defender a hipótese de que há a representação de decadência nesse romance. Para admiti-la é indispensável chegar mais perto deste espaço e olhá-lo com atenção para destacar ocasiões em que se possam identificar aspectos caracterizadores do declínio da fazenda que dá nome à obra. Essa parada bastante exemplificativa em torno da vida na Malhadinha será suporte para poder se falar em ironia e/ou em fator diferenciador que subjaz à *mimesis* da representação desse romance.

No início da narrativa, fica-se sabendo que os negócios da fazenda encontram-se sob os cuidados do filho (Hélio) desde que o pai caíra do cavalo; imediatamente há uma informação de que ela (a fazenda) prosperava: “*Naquele ano*, haviam sido pegos mais de trezentos bezerros. A fazenda continuava em

crescimento, cerca de duzentos bois erados prontos para venda logo depois dos fins d'água.”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 09, grifo nosso). Essa informação encontra-se no primeiro parágrafo do texto, seguindo os períodos que contam sobre o percurso de Hélio até o local apropriado onde esperaria a caça. Hélio além de cuidar dos negócios, era um grande caçador, atividade que lhe dava muito prazer, principalmente, quando pegava caças grandes como veado e era admirado por todos: “Parabenizaram o caçador, queriam saber pormenores, onde tinha sido a espera. Hélio contava alegre, enfeitava a história, inventava lances inexistentes.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 13).

Observa-se que ao dizer “Naquele ano”, o narrador se coloca distante do fato narrado, quer dizer o tempo de prosperidade da fazenda não é exatamente o tempo presente; não se trata, pois, do ano que corresponde ao momento em que Hélio sai para caçar. Certamente corresponde a um ano mais distante em que “Noé tinha quebrado a perna”. Essa ideia fica mais convincente, quando seguindo com Hélio, logo no parágrafo seguinte ao trecho citado, chega-se ao riacho: “Tendo rodeado o morro dos Cavalos, a vereda descia lenta no rumo do riacho da Malhadinha, Hélio atravessou o *leito seco* e tentou localizar a barriguda, onde pretendia esperar.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.09, grifo nosso).

Antes se disse que “naquele tempo” a fazenda crescia e os bois estavam prontos para a venda depois dos “fins d'água” - que significa depois do período de chuvas. Porém, no mundo de Malhadinha, *semelhante* ao mundo exterior e sertanejo, é comum a descrição de paisagens verdes e vida reverberando durante e meses depois do inverno; fala-se de poços e riachos cheios, de boa colheita, de muito leite; em suma há diversas passagens ilustrando o paralelo que difere a vida no sertão a depender das estações do ano. Mas o que se vê logo na entrada do romance é Hélio atravessando o *leito seco* do riacho. Ou seja, a princípio e de forma descuidada, pode-se achar que “naquele ano” é uma expressão que distancia apenas o narrador do texto e que poderia se referir ao tempo em que Hélio seguia pelas veredas. Mas na verdade “aquele ano” de prosperidade está longe do próprio momento do que está em cena na narrativa que, inclusive, abre a porta dizendo: “Luar de setembro, mata *ressequida*”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.09, grifo nosso).

A Malhadinha é uma fazenda grande onde, além das terras produtivas, existem duas casas; em cada uma mora um herdeiro com sua família. Há também a

residência dos moradores e a “Varanda Velha, espécie de senzala nos tempos de José Ferreira.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 36.).

As casas de Pedro e de Noé faziam uma só fazenda pertencente, antes, ao velho José Ferreira, pai dos dois. Nunca fizeram partilha. Até o ferro do gado continuava o mesmo, imitando um escudo pentagonal. Permaneciam as cousas em comum. Quando vendiam uma boiada, dividia-se o lucro ao meio. O produto das plantações de consumo da família repartia-se equitativamente. Joaquim, o vaqueiro, vinha também do tempo de José Ferreira. Além de cuidar do gado, com ajuda dos filhos, plantava uma rocinha para sustento dos seus. José Ferreira, descendente de portugueses, casara-se com uma senhora da família Macedo do sul da Província. A Fazenda Malhadinha pertencia aos Ferreiras desde a segunda metade do século XVII. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 21).

Expedito Rêgo (1989) diz de sua obra: “o *Malhadinha* é um romance de amor e de costumes”. Nota-se no trecho citado a referência a costumes tradicionais de uma época em que não só os bens eram repassados de pai para filho, mas também valores e hábitos eram preservados. O texto deixa claro que há praticamente três séculos a fazenda pertencia a uma família e a unidade se mantinha; há ainda referência explícita à ascendência portuguesa dos donos da Malhadinha. Isto confirma o que se disse, em capítulo anterior da pesquisa, sobre a verossimilhança de hábitos e costumes sociais entre a burguesia colonial portuguesa e o mundo representado no texto. Costa Lima (2010f) pontua que a representação é efeito,

a ponto de eu escrever representação-efeito, querendo dizer que ela não é a imagem fiel, a reprodução interiorizada de algo, senão o resultado do efeito que algo produz no sujeito. [...]. Em todos os discursos, a representação-efeito supõe a presença da imaginação, pois não há [...] uma percepção separada da imaginação. (COSTA LIMA, 2010f, p. 129).

Se a representação é o efeito que algo produz em alguém, tanto no autor como no receptor, pode-se conjecturar que esse aspecto é traço essencial na tessitura de *Malhadinha*, desde o momento em que se observa a proposta do autor de produzir um romance cuja ambientação do enredo está há um século de seu tempo; ou seja, certamente, é, em parte, pela imaginação que ele (autor) se dispõe a contar a história de um povo cuja vida está amarrada à existência de uma fazenda

secular, numa época em que ele não viveu. A fazenda pertence à família Ferreira desde o século XVII, o enredo está acorrentado ao século XIX e o romance é do século XX. Quer dizer, seria ingênuo achar que haveria, nesse romance, qualquer tentativa de *mimesis* no sentido clássico de *imitatio*, visto que não há sequer a possibilidade de o autor ter tido acesso direto ao objeto de representação.

Costa Lima (2010g), discutindo a relação entre o histórico e o fictício, na construção do memorialismo poético, demonstra que o diferencial da ficção é a maneira como ela é capaz de se distanciar da matéria de história vivida: nem se coloca tão perto e fiel ao vivido, nem se coloca tão distante a ponto de se transformar numa “fantasia gratuita”. Para o teórico, a qualidade de um texto ficcional provocado, por exemplo, por uma dor, “não depende da intensidade da dor. Até se poderia dizer: sua qualidade depende de, intensa ou não muito, a dor ter doído a algum tempo. Em suma, é a proximidade temporal que tende a prejudicar a qualidade ficcional do memorialismo”. (COSTA LIMA, 2010g, p. 165).

Pode-se, por isso, dizer que a realidade impressa no texto, em vez de ser um retrato com pretensão de fidelidade a algo externo, é antes “o efeito” fruto da imaginação do autor sobre o mundo de uma época, no espaço “limitado” de uma fazenda. O resultado dessa imaginação é a obra – o *mímema* – que se coloca frente ao leitor e se abre para novas percepções cujos “vazios” originam novos efeitos. Pois, “[N]a obra ficcional, mesmo porque ela é constituída por “vazios” (Iser) que serão suplementados – suplementados e não reproduzidos! – pelo receptor, não há uma cena real que o autor procuraria ou não reconstituir.” (COSTA LIMA, 2010c, p. 99).

Sendo o analista também um leitor, é na trilha desses “vazios” que esta pesquisa caminha, na tentativa de demonstrar que um dos efeitos da representação de *Malhadinha* implica a percepção de decadência social, política e cultural do mundo de que fala o texto. A vida na Malhadinha mantinha o ritmo lento e rotineiro característico de uma fazenda colonial. Mulheres dedicadas aos afazeres domésticos, organizando e orientando a criadagem: “D. Maria Ferreira passava os dias na labuta caseira atenta ao correto andamento dos trabalhos domésticos na cozinha, na feitura de renda ou de redes.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.67); homens conversando entre uma atividade e outra da vida rural:

Os homens, na varanda, em cadeiras de balanço, em preguiçosas, ou recostados nas redes, conversavam a respeito de gado, inverno e assuntos da vida rural. Após o cafezinho, rumaram ao cercado onde os últimos bezerros seriam ferrados e soltos na semana seguinte. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 47).

E os jovens divertiam-se como podiam, depois do almoço, enquanto os mais velhos faziam a sesta: “[...] os jovens permaneceram na varanda, em palestra, jogo de cartas ou em cochilos nas redes armadas. Nair brincava de boneca noutra aposento e Josafat sentou-se perto dela, em muda admiração.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 47). A vida seguia sem pressa na Malhadinha e continuava a mesma:

As rotinas nas duas casas da Malhadinha continuavam imutáveis, como se as mesmas desde o início do mundo: o despertar, o café pouco variado, o cuscuz amarelo, a manteiga derretida no beiju de tapioca, almoço e jantar de pratos repetidos e idênticas sobremesas. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p; 65-66).

Observa-se que o narrador não economiza palavras ao demonstrar a monotonia da vida na Malhadinha. Antes ele havia falado do espaço externo da fazenda, do aspecto físico que permanecia o mesmo desde o século XVII, o vaqueiro era o mesmo desde o tempo do pai dos atuais moradores; destacando a preservação de hábitos e costumes. No entanto, o que parecia um elogio à ideia de unidade, sob a qual se mantinha a paz entre os moradores da fazenda, vai se desdobrando em sutil ironia crítica.

Ironizar é dizer algo pelo enunciador e, portanto, remeter à enunciação, mas também, e sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação acrescentando-lhe uma ideia oposta e, ainda, no mesmo instante em que ela é enunciada. A mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário, devido ao valor argumentativo oposto das enunciações. (CASTRO, 2005, p. 120).

Anteriormente, no excerto da página 21 do romance, parece positiva, ou imparcial do ponto de vista do narrador, a informação de que na Malhadinha “Permaneciam as cousas em comum. [...] dividia-se o lucro ao meio. O produto das plantações [...] repartia-se equitativamente.” Quando, porém, o narrador adentra o espaço interno da fazenda, dizendo que a rotina desde o despertar é a mesma,

introduz-se um viés de ironia e criticidade identificável por meio da expressão “desde o início do mundo”. Ou seja, o que seria apenas a descrição da preservação de costumes assume o efeito de ironia ao se perceber o tom de crítica com que se representa a monotonia da vida em um mundo que não se desenvolve. Considerando a unidade textual - já que com Beth Brath (2008) se destacou a ironia não só na frase, mas na unidade de textos longos como romances - pode-se admitir que está imbricado, a essa fala do narrador, o discurso de *outro falante*, no dizer de Bakhtin (2015), que se encontra insatisfeito com o marasmo da vida na fazenda. Nessa perspectiva, o narrador parece interessado em demonstrar que a Malhadinha parou no tempo.

Acredita-se que as coisas começaram a se transformar na Malhadinha – diga-se de passagem, não para sua melhoria, mas para seu declínio - na geração dos filhos de Noé com Maria Ferreira e de Pedro com D. Cristina. Pois os filhos de Pedro (Nelson e Sérgio) foram estudar fora, descobriram outro mundo e se desencantaram da vida na fazenda. Com os filhos de Maria Ferreira e Noé, aconteceu que: Hélio, único filho homem, ficou cuidando dos negócios da fazenda, mas não seguiu à risca os costumes patriarcais; Marcela morre de amor e de saudades de Sérgio; Rosa enlouquece; e Nair, mesmo contrariada, casa-se, mas há de se lembrar que naquela sociedade normalmente a mulher acompanha o marido, assim, Nair passa a morar nas terras de Josafat. O narrador onisciente demonstra que Maria Ferreira pressentia o destino da fazenda:

Hélio, em vez de procurar boa moça para se casar, faz o que não deve com essas caboclas safadas. Pelo jeito a Malhadinha ia ficar sem herdeiros, entregue aos filhos do pecado. Hélio não se casava, Rosa não teria mais filhos. A esperança estava na Marcela e na Nair, se Deus ajudasse. A Marcela andava tão desconsolada, só pedindo ao Nelson que cuidasse da Menina. Devia ter alguma doença. Não era possível que fosse apenas saudade do noivo. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 88- 89).

Nessa narrativa, muitas outras passagens poderiam ilustrar o anúncio de decadência da fazenda Malhadinha; inclusive, a descrição da paisagem, em diversos momentos, cuja observação da geografia e da biografia mostram que a cor da vida na mata, o aspecto e as espécies de bichos, bem como o cheiro e o tipo de flores e de frutos oscila de acordo com as estações de inverno e verão. Mas para

encerrar a análise exemplificativa de aspectos que desenham no enredo o declínio da fazenda Malhadinha, é suficiente apresentar três situações que correspondem à representação de refeições narradas ao longo do texto.

Primeira refeição descrita: um café da manhã.

Refeição farta! O enorme cuscuz amarelo fumegava ao centro. A manteigueira via-se cheia de manteiga-de-nata, guardada do último inverno. [...] O bule grande de café já adoçado com rapadura, um prato de beijus, requeijão velho, também das chuvas anteriores, e mais os bolos chamados de sal: roscas de farinha de tapioca, bolo-corredor, bolo-de-gordura, bolo cariri, petas que eram feitas pela negra Rufina, uma ou duas vezes por semana, enchem a mesa. Conservavam-se bem. O de gordura durava mais de sete dias e o cariri podia demorar até um mês em bom estado. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.13).

Uma segunda refeição a que se chama a atenção: um almoço

No almoço, a mesa gigantesca ficou cheia. Visitantes e membros da família de Noé, Pedro, Nelson e o Sérgio. O leitão, inteiro e tostado, com um limão azedo descascado metido na boca, rodeado de farofa dourada em que afundavam azeitonas de conservas e rodela brancas de cebola, estava convidativo. Verduras frescas faltavam, mesmo tomate e maxixe, apesar do inverno abundante. Iguarias, entretanto, sobravam na residência de Noé. Carnes fritas, assadas ou guisadas. Arroz, feijão e macarrão recoberto de ervilhas e queijo ralado. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 47).

Uma terceira cena, já no último capítulo da narrativa: o jantar:

Jantar de papagaio de variados tipos. Ensopado, frito, assado, com arroz. Noé convidou Pedro à refeição na casa de cima, para distrair o irmão. [...] Pedro comeu, pouca vontade, os olhos perdidos em funda tristeza, as mãos a tremer segurando o talher. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p170-170).

Evidencia-se a disparidade em relação à variedade de pratos se se comparar uma refeição com outra. Observa-se que a narrativa não é linear, porém todas essas refeições aconteceram na fazenda Malhadinha e estão narradas nessa ordem. Simbolicamente arriscar-se-ia associar: o vigor de outrora da Malhadinha, o estado mediano e o declínio, (café, almoço, janta – manhã, tarde, noite). Destaca-se que o momento citado mais alto em que Hélio é parabenizado, por ter conseguido

trazer para casa um veado, como resultado da caça, se dá imediatamente ao final da descrição desse café da manhã farto. No almoço descrito o prato principal é um porco, animal doméstico, e a mesa já não está tão bem servida quanto a do café-da-manhã, mas ainda se encontra fartura se comparada com o jantar em que se encontra apenas papagaio e arroz.

No jantar, aparentemente, há uma variedade e o narrador irônica e explicitamente destaca isso: “Jantar de papagaio *de variados tipos*. Ensopado, frito, assado, com arroz.” Brait (2008, p. 116), apoiada em Berrendonner (1982), evidencia que na ironia o duplo oposto se faz presente; e ela (a ironia) “distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição argumentativa”. Assim, identifica-se o sentido irônico da expressão “de variados tipos” quando se atenta para o fato de que na verdade a descrição dos tipos é uma forma irônica de dizer que existe apenas uma iguaria para o jantar, o ingrediente dos pratos é o mesmo papagaio.

Outro sinal de decadência é observar que a fartura da refeição também indica o estado de espírito das personagens, não que sua tristeza esteja associada à insatisfação quanto à refeição. Mas o que se vê no desenrolar das cenas de café da manhã e do almoço é o espaço da mesa ocupado por pessoas felizes que logo após as refeições se põem a dialogar com ânimo sobre os afazeres da vida rural. Já na última cena do jantar, encontram-se na Malhadinha apenas os velhos, saudosos dos filhos, um dos quais (Pedro) bastante entristecido é convidado para o jantar numa tentativa de distrai-lo.

Evidencia-se, pois, que o declínio da fazenda Malhadinha é um traço significativo da temática de decadência da sociedade representada no romance, e que o recurso da ironia vai surgindo no enredo como argumentação da crítica social que subjaz a essa representação, pois

Propiciadora do distanciamento necessário para recepção da *mimesis*, fio de Ariadne de toda leitura verticalizada, forma de fuga das coerções impostas pelo discurso lógico, meio de aferir a consciência crítica do produtor literário — eis alguns aspectos da astúcia da ironia. (TORRES, 2005, p. 30-31).

O narrador não deixa brechas para a negação desse aspecto de decadência da fazenda e até dos seres ao afirmar que: “Marcou-se a viagem de

volta a Oeiras. A casa ficaria triste, os velhos cansados a se arrastarem pelos quartos e corredores, ouvindo o silêncio da saudade sem jeito”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 148). E mais enfaticamente conta:

A Malhadinha andava triste. Depois da morte de Marcela, Mãe Sinhá perdeu a antiga energia, deprimira-se, sem gosto de viver. Rezava, espanava as imagens e quadros dos santos. A chave do pequeno oratório de madeira desgastara-se de tanto manuseio e esfregadura com sabão e areia.

Rosa afundava na demência. Não teve mais crises agressivas, passava o tempo no quarto, falando só, cantando ou riscando as paredes com uma ponta de prego, em estranhos desenhos. [...]

Noé e Pedro, cansados, entregavam-se à quietude da velhice. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.120).

No entanto, acredita-se que a evidente representação de declínio da fazenda Malhadinha significa algo além da simples constatação de que uma fazenda do interior do Piauí, herdeira de terras e costumes do século XVII, tenha entrado em declínio no século XIX, pois “é toda uma sistemática social que se funda em uma ficção. (COSTA LIMA, 2010f, p. 144). O que está subentendido nessa representação de decadência será ainda refletido até o final desta pesquisa. Outrossim, observa-se que aqui defende-se a ideia de decadência, de declínio e não exatamente de morte da fazenda Malhadinha. Inclusive, pelo jantar descrito, nota-se a aparente variedade farta na refeição: de uma só iguaria se fizeram alguns pratos. Ademais enquanto Pedro, entristecido, não conseguia comer, “Sinhá não perdia o apetite. Dava preferência ao papagaio frito e comia bem, entre os dedos os ossinhos que descarnava de faca e levava à boca desdentada.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 170).

4.3 Nelson e Nair - estranhos no ninho

O romance *Malhadinha* não é uma obra extensa, apesar de constituída por cinquenta capítulos intitulados pelo número a que correspondem. Mesmo assim há um universo de vidas que caminham, ficam e/ou passam no mundo que se forma e se transforma em realidade ficcional pela pena de José Expedito Rêgo. Nesse mundo, para retomar os termos de Forster (1998), diz-se: são muitas as ‘pessoas’ que aparecem como resposta à pergunta: a quem aconteceu? De modo que é

preciso seleccionar algumas delas para, observando-as mais de perto, destacar o que nelas contribui para a argumentação da hipótese defendida nesta dissertação.

Não seria exagero dizer que é possível desenvolver uma pesquisa centrada exclusivamente nestas pessoas e que ainda assim seria difícil dizer de todas elas e de todos seus conflitos. No capítulo 2 deste trabalho, há um item dedicado à personagem; lá também se disse que não seria possível entrar no universo de todas as personagens de *Malhadinha*, visto que esta pesquisa tem mirado seu olhar sobre o aspecto temático de decadência, iluminado pela concepção de *mímesis da representação*, sem nenhuma pretensão de também vencê-lo. No entanto, para alcançar o objetivo proposto, aqui, ainda importa destacar duas ‘pessoas’ de *Malhadinha* através das quais se possam perceber aspectos que confirmem a hipótese levantada. Pois, como se disse com Rosenfeld (2011), a personagem é responsável pela densidade da camada imaginária da ficção, assim acredita-se que o estudo sobre ela torna firme e visível ao leitor outras questões da narrativa.

Forster (1998, p. 43-44) denomina “pessoas” o aspecto do romance a que se dedica para falar das personagens porque, segundo ele, os protagonistas de uma história são geralmente seres humanos. Ele alerta que até têm-se introduzido outros animais, “mas com sucesso limitado, pois conhecemos demasiadamente pouco sobre sua psicologia. [...], podemos dizer que os protagonistas numa história são, ou pretendem ser, seres humanos.”. Já se disse que em *Malhadinha* não há uma única personagem a quem se poderia chamar de protagonista, mas que cada uma protagoniza uma respectiva história, ocupando lugar de destaque no enredo dentre de um núcleo narrativo.

Sendo o próprio romancista um ser humano, há uma afinidade entre ele e seu assunto, o que não acontece em muitas outras formas de arte. [...] O romancista, ao contrário de seus colegas, arranja uma porção de massas verbais, descrevendo *grosso modo* a si mesmo [...], dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em deliberante excitação. Sua natureza, no entanto, está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. (FORSTER, 1998, p. 43-44).

Não compete a esta pesquisa levantar discussão sobre se o autor está ou não presente no texto. Ou seja, não é interesse deste trabalho a problemática da “morte do autor” – tema bastante polêmico e discutido nos estudos literários. São as personagens enquanto *massas verbais*, no dizer de Forster (1998), modificadas pelo trabalho do autor, que interessa a esta pesquisa; até porque este trabalho trilha os caminhos do projeto teórico de Costa Lima a respeito da *mímesis*. Neste caso se se levantasse alguma bandeira em relação ao assunto seria a da dialética, quer dizer, da análise que procura perceber o diálogo entre elementos textuais, seus referentes externos e seu efeito.

O Básico é entender: não é a matéria da ficção que se opõe à matéria da história vivida. Admita-se mesmo que não há matéria ficcional que não contenha um fundo de história vivida. Só que essa matéria ficcional *recebe* o impulso do vivido para *fazê-lo experimentar* outras trilhas. (COSTA LIMA, 2010g, p. 164-165).

Para Costa Lima (2010h, p. 64), falar em real não é um retrocesso para os estudos literários; em sua concepção o desafio do teórico e do crítico de literatura “consiste em saber estabelecer a conexão de seu objeto primeiro com o *real*. [...]. Isto é, não me nego a tratar do real porque ele não é literatura, como tampouco reduzo a literatura à *experiência estética*.” O teórico brasileiro tem procurado estabelecer pontes entre a textura literária e o referente da obra, “refinando os conceitos de *mímesis* e ficção”.

Assim, examinar detidamente a afinidade do autor com algum aspecto *real* das personagens e/ou sua relação com os temas do romance *Malhadinha* não é uma questão a que se propõe de imediato nesta pesquisa; entretanto pela perspectiva da *mímesis* é possível identificar situações em que o narrador abdica da imparcialidade e comunga das ideias de algumas personagens. É notável o destaque que recebem as personagens Nelson e Nair na descrição do narrador. Por isso, se o romancista cria as personagens, imagina como elas são, “determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente.” (FORSTER, 1998, p. 43-44), neste momento da pesquisa, convém atentar para as personagens: Nelson e Nair; ouvi-las com critério e ver no diálogo que estabelecem com o narrador, ou entre as aspas de suas próprias palavras, o que elas têm a dizer sobre a decadência de um sistema social em *Malhadinha*.

4.3.1 Nelson - um olhar sobre o declínio da cidade

A entrada da personagem Nelson no romance *Malhadinha* se dá nas primeiras páginas do primeiro capítulo, quando o narrador, compartilhando das lembranças de Hélio, aponta para o lugar onde ficava o ‘imbuzeiro’ da Rosa. A partir daí recorda o dia em que Hélio encontrou a irmã cantando à noite no meio da mata; fala da demência de Rosa, depois que o filho nasceu morto e, então, apresenta Nelson sob o olhar de delírios da esposa:

O marido, médico, dizia ser demência precoce. Não tinha jeito. Passava uns tempos quase boa, em seguida piorava, dava para falar só, gritava, teimava que havia gente querendo matá-la, corria para o mato. Depois melhorava, conversava direito. Não quis mais saber do marido, o Nelson. Achava que a doença fora consequência do parto. De natural tão recatada e cheia de pudor, na crise mudava por completo. Xingava nomes feios, dizia que o marido virara o demônio, um bode chifrudo querendo forçá-la. Mãe Sinhá é que estava certa, afirmava: todo filho nasce de pecado! O marido queria montar nela à força feito um cão rabudo. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 11).

“As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo.” (BAKHTIN, 2011, p. 06). Nelson é uma personagem que surge assim, aparentemente de forma tímida, nos delírios de uma mulher demente. Mas à medida que vai ganhando corpo, ela cresce e perpassa praticamente todo o romance, envolvendo o leitor, no dizer de Forster (1998) tanto pela história - pois se quer saber o que lhe aconteceu depois, como pelo enredo - pois também se é envolvido pela descoberta da causa - por que as coisas lhe aconteceram ou não lhe aconteceram? Observando esse trecho, compreende-se que Nelson entra na narrativa junto com um sinal do que viria a ser sua vida, pois nessa apresentação está entrelaçado o motivo, supostamente, principal de seus conflitos.

Antes que o leitor conheça Nelson: um jovem da Malhadinha que enfrentara dias de viagens em estradas e transportes difíceis, que morara por anos, longe da família em outro estado, enfrentando toda sorte de sacrifícios e dificuldades da época, como a precariedade dos meios de comunicação e locomoção, tudo em

busca de formação acadêmica, sonhando com uma perspectiva de vida melhor; Isto é, antes de o leitor conhecer Nelson jovem cheio de vigor e sonhos, a ele é apresentado Nelson numa situação visivelmente difícil.

Pelas poucas palavras do trecho citado, o leitor fica sabendo que Nelson é médico, casado com uma mulher que enlouquecera e que dele não quer mais saber, mas que ele permanece na relação, cuidando da esposa. Até então, não é dito nada sobre os sentimentos de Nelson em relação à situação que vive, porém fica claro que não é uma situação fácil, basta ver como a mulher o enxerga. O narrador se apropria do delírio de Rosa, para sinalizar o que será a vida de Nelson. Sobre a relação autor personagem, Bakhtin (2011, p.11) diz mais:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Pela entrada de Nelson no enredo, o narrador praticamente apresenta em síntese parte dos dramas que ele ainda iria viver. Ele se tornará médico, casar-se-á com Rosa, e lembrando que a sociedade é patriarcal, viverá preso ao compromisso que fez com a família, vendo-se obrigado a se manter ligado a uma mulher que nada quer com ele porque enlouquecera. Ou seja, pela capacidade desse excedente de visão, em *Malhadinha*, tem-se um narrador que conhece tudo de suas personagens, assim ele introduz Nelson no texto, já se referindo à situação futura em que a personagem se encontrava sem rumo, morando na *Malhadinha* mesmo depois “do sacrifício para a formatura em medicina. Depois, o casamento com Rosa, a residência em Oeiras, a doidice da mulher e ele *desnortado na vida*.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 18, grifo nosso).

Só à página seguinte a que Nelson aparece nos delírios de Rosa e depois de descrever outros momentos de crise da mulher, é que o narrador volta ao passado e conta sobre a alegria do casamento. Nesse instante o enredo caminha para a cidade: “O casamento de Rosa e Nelson celebrou-se no meio de tanta alegria! A família toda reunida em Oeiras. O noivo recém-formado em medicina na

escola do Rio de Janeiro. A Igreja Matriz cheia de gente, na tarde morna de maio.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 12).

Quando se conhece o desenrolar da história, não há como negar a presença de ironia na expressão “tanta alegria!”. Em nenhum momento, o narrador se compromete com essa aparente felicidade; primeiro, ele não diz que Nelson estava alegre, que a felicidade era dele ou mesmo da noiva, ou seja, a expressão surge de maneira muito genérica; segundo, depois de toda a descrição da festa pela voz do narrador, ele anuncia: “Hélio lembrava com tristeza passagens alegres das vidas da irmã e do cunhado”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 12). Isto é, quem viu alegria naquele casamento foi Hélio, pois o narrador, que conhece tudo da personagem, sabia que Nelson já não estava tão empolgado para o enlace, inclusive, o narrador demonstra que até Rosa o sabia:

“Seu relacionamento com Rosa, nos poucos dias de fazenda, tinha sido formal. Acostumado à vida na grande cidade, sentia pouco entusiasmo no casamento *fabricado* pela família. A moça notou a frieza do noivo e usou franqueza, ao dar-lhe inteira liberdade de romper o noivado. Nelson sorria. O rompimento causaria desgosto profundo à família.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 19, grifo nosso).

Nota-se que o narrador fala de um momento em que Nelson volta pela segunda vez a casa no tempo da faculdade. Pelas expressões “casamento fabricado” e “o rompimento causaria desgosto à família”, fica claro que o casamento de Nelson é muito mais um negócio fruto do sistema patriarcal do que uma escolha dos noivos. Como se percebe, os costumes estão, de tal modo, impregnados nos seres, que estes, ainda se tivessem abertura (‘a moça usou franqueza, e deu liberdade para o rompimento’), não conseguiriam desligar-se deles. É claro, porém, que o narrador usa de ironia, para dizer o oposto do escrito, quando se refere à liberdade dada pela moça, pois naquele sistema não seria ela a pessoa mais indicada para libertar alguém de um compromisso estabelecido.

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual -, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciador diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador. (BRAIT, 2008, p. 140).

Ao dizer: “Nelson sorria.”, inserido no contexto, o narrador coloca o leitor diante desse jogo. Há um duplo sentido irônico, porque é possível acreditar que a personagem sorri da ingenuidade da moça, pois ele certamente sabia que ela não tinha poder para libertá-lo do compromisso; como também se pode compreender este como um sorriso sarcástico, frente à sua situação de impotência para a qual provavelmente ele não gostaria de sorrir naquele momento: “sentia pouco entusiasmo”. Ademais quando o narrador demonstra que Nelson não rompe com o noivado para evitar profundo desgosto à família, por trás desse motivo simples, e até romântico, está embutida a crítica ao sistema. Não é à família que Nelson obedece, mas ao sistema patriarcal que incutiu nele a necessidade de uma hombridade forçada, de uma postura “nobre e correta” em nome da qual se abdica do próprio desejo para não fazer feio perante a sociedade. Pois a tristeza profunda da família na verdade corresponde ao vexame que esta sentiria diante da sociedade.

Com isso, observa-se que a narrativa não se preocupa em ser linear e primeiro apresentar Nelson jovem e o descrever seguindo as etapas da vida, porque sua entrada no romance pelos delírios de Rosa apresenta-se como estratégia para revelar de imediato, mas implicitamente, que não é de um Nelson feliz que o narrador quer falar, mas de uma personagem que carrega consigo os pesos do sistema social em que foi criado. Na descrição de “tanta alegria!”, no casamento de Nelson, o narrador diz que a tarde *era morna*, e morna é a vida dessa personagem em todo o enredo. Nelson é um homem que discorda veementemente dos costumes sociais e políticos, mas não age com muita força para mudar sua realidade.

Para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. (BRAIT, 2008. p. 140).

Nelson é a representação de uma personagem que abre mão dos próprios desejos, ou sequer dá atenção para estes, em nome de um compromisso feito com a família, para não contrariar os tios; não é difícil encontrar semelhança entre o comportamento dessa personagem e o mundo patriarcal exterior. Diz-se, no entanto, que a atitude obediente da personagem é ao sistema porque, no romance,

sua família é a representação verossímil de uma família patriarcal, ou seja, é através dela que a voz do sistema social patriarcalista entra no texto.

Retomando os pressupostos teóricos de Costa Lima, observa-se que este em todas as vezes que se dedica ao estudo da *mímesis* procura reafirma que o fenômeno da *mímesis* “[...] supõe a combinação de dois fatores: semelhança e diferença quanto a um referente; que no caso da *mímesis* poética, em oposição ao que sucede na *mímesis* do cotidiano, a diferença é o vetor que domina a semelhança.” (COSTA LIMA, 2010f, p. 128).

Perdera de fato o amor por Rosa. Casou para satisfazer as mudas injunções familiares. Recusou ao tio Noé e à tia Sinhá a desfeita de desmanchar o noivado e obteve o resultado: a esposa louca, ele desocupado. Tentaria a volta a Oeiras, abriria um consultório, e talvez pusesse em funcionamento o velho hospital abandonado. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.48).

A partir de Costa Lima (2010f) supracitado e desse excerto de *Malhadinha*, verifica-se que o narrador não se contenta em apenas representar o sistema e a obediência a ele, mas traz para o texto a insatisfação daqueles que, como Nelson, experienciaram outra realidade e conheciam o atraso da vida na sua realidade social; isto é, o texto demonstra que mesmo sem resistir às contrariedades do sistema, a personagem é consciente de seus abusos. O narrador fala em ‘mudas injunções familiares’, mas o leitor, pelo conjunto da obra, sabe que o texto grita, não contra uma família, mas contra um sistema social inteiro. Assim, o fator diferenciador que Costa Lima defende ser a base da *mímesis* em arte, mesmo na *mímesis* da representação onde a semelhança é mais evidente, vai surgido em *Malhadinha* como forma de crítica ao que ali se representa.

Já se disse que a maior parte do enredo de *Malhadinha* tem espaço dividido entre a Fazenda Malhadinha e a cidade de Oeiras. Cabe, pois, salientar que o enredo migra para a cidade, justamente quando Nelson é introduzido nele. Esta é a personagem que primeiro sai da fazenda em busca de novos horizontes. Nelson se formou em medicina no Rio de Janeiro, mas não é descrita nenhuma situação muito significativa para o todo do romance durante os anos em que esteve por lá. Diferentemente do que ocorre com Sérgio que atua em muitas cenas passadas durante sua estada no Maranhão e até em Coimbra. Acredita-se que nada é dito sobre os anos de Nelson no Rio de Janeiro, porque o que interessa à narrativa é

ambientar Nelson em Oeiras, para demonstrar a relação entre o declínio da cidade e o estado de espírito (de desânimo) em que vive a personagem.

A identificação do *vetor semelhança* no enredo de *Malhadinha* no que se refere à cidade de Oeiras é facilmente identificável. No contexto enunciativo do romance, encontra-se a imagem de uma cidade que entrou em declínio após a transferência da capital. Esse aspecto aparece diversas vezes no enredo de forma explícita: “Exercer medicina em Oeiras não prometia futuro. O velho hospital se encontrava imprestável. A última restauração, feita por Polidoro Burlamaqui, em 64, foi de pouco proveito. Com a mudança da capital, Oeiras entraria em declínio.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). Frequentemente, junto à descrição de uma cidade em decadência, percebe-se o declínio social e a falta de perspectiva de vida da personagem Nelson, como se observa no excerto:

O hospital de Oeiras não tinha a menor possibilidade de reativação. O governo provincial, sediado em Teresina, estava sem recursos financeiros para manter em funcionamento a velha casa de saúde, tão pouco deles dispunha o município decadente. Nelson compreendeu que a abertura do consultório era ideia fora de cogitação. O povo, habituado, desde o tempo do Dr. José Sérvio, aos chamados a domicílio, recusaria a procura de médico fora do lar. O tratamento, mesmo longo, seria em visitas domésticas. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 52).

Vale lembrar que Nelson teria oportunidade de construir carreira no Rio de Janeiro, mas fica subentendido que ele não se dedicou a esse projeto porque a mãe de Rosa, Maria Ferreira (D. Sinhá), reprovava a ideia, conforme nota-se no trecho: “Pretendia casar-se e residir no Rio. Tinha promessas de bons empregos com os políticos. D. Sinhá, entretanto, desmanchava-se em pranto, toda vez que o genro falava no assunto, pois queria todos reunidos em Oeiras, no Barreiro.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). E foi em Oeiras que a vida de Nelson, tal qual a vida da cidade entra em declínio. A citação seguinte é significativa para demonstrar o processo pelo qual Nelson entra em estado de decadência social e moral:

Os dois anos ou pouco mais de morada no Barreiro tiveram felicidade na aparência. *Nelson enchia-se de tédio, no sem-que-fazer da vida interiorana. Passara a viver às custas do sogro, não tinha emprego, não apareciam doentes. Uma vez ou outra chegava um parente queixando-se de distúrbio gastrointestinal ou de resfriado.*

Pela manhã, atendia indigentes, mesmo na varanda, velhos escravos alforriados pelos donos porque não serviam mais para trabalhar. [...] Montava então a cavalo e ia à cidade visitar os amigos. [...]

Deu para beber, talvez em demasia. Juntava-se com alguns amigos num quatinho reservado, em casa do Benedito Miúdo no Condado. Tomavam conhaques, comiam linguiça frita e jogavam cartas ou dados. *Muitas vezes, não voltava em casa para almoçar nem jantar,* entrava pela noite, chegava ao Barreiro de madrugada. Rosa esperava sempre, acordada, os olhos vermelhos de chorar. Ele se deitava sem comentários, sem justificativa, sem carinho.

De manhã, D. Sinhá reclamava contra o procedimento do pai de família, a mulher grávida necessitada do apoio e da assistência do marido. Reprimendas feitas no café da manhã. Rosa abaixava a cabeça envergonhada. Noé, contrariado, desaprovava os modos do genro, mas não aceitava as censuras da esposa, assim na vista de todos, inclusive dos criados.

D. Sinhá agia, porém, da maneira que entendia. *Nelson ouvia, tomava o café às pressas, ou atendia os indigentes. Montava a cavalo e seguia para a casa de Benedito Miúdo, na vidinha de sempre.* [...]. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19-20, grifo nosso).

Repara-se que a felicidade de Nelson, nos anos em que a família morou em Oeiras era *aparente*, pois desde o início do casamento já não havia a felicidade da escolha de casar-se por amor. “Conservava amizade à Rosa, sem o fogo juvenil antigo”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). Vê-se que o comportamento moral de Nelson começa a decair, no *sem que fazer* da cidade. Passa a depender do sogro, sai para beber, fumar, não volta para casa, torna-se, pois, um homem irresponsável e repreendido pela sogra, que é quem mais reproduz o discurso patriarcal como se disse antes. A consequência do casamento é o regresso de Nelson com a Família para a Malhadinha: “Na época, estavam todos em Oeiras depois do casamento do Nelson. A seca e o fracasso da união conjugal determinaram o retorno à fazenda.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 32). Na fazenda, Nelson fica ainda mais desolado e triste, vivendo rotineiramente a situação descrita no primeiro momento em que ele aparece no romance. Num diálogo entre o pai e o tio de Nelson, isso fica explícito.

_ Tenho pensado muito é no pobre do Nelson. Parece que ele tem vontade de ir embora, mas receia que tu e Sinhá levem a mal ele deixar a Rosa aí só...

_ Que é isso, seu Pedro? Nós compreendemos perfeitamente. Ele é um rapaz novo, tem que cuidar da vida, da profissão. Não é de ficar o resto da vida preso a uma pobre doida, que não tem mais jeito. É uma pena, mas Deus quis assim...

_ Ele é calado, não conversa comigo, fica só lendo... Já perguntei o que ele vai fazer da vida, diz que não sabe, que talvez volte para Oeiras, monte um consultório. Parece que ele tem vontade de ir para

mais longe, mas não tem coragem de deixar a gente aqui com a Rosa. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.32).

Nesta pesquisa tem-se defendido a ideia de que o enfoque principal do romance é a temática de decadência. A partir do trecho citado, pode-se, afirmar que até o diálogo entre 'as pessoas' de Malhadinha é restrito. Nelson não ficou sabendo dessa conversa entre o pai e o tio, ou seja, ele nunca ouviu a opinião dos pais de Rosa sobre a possibilidade de separar-se dela e tentar vida de outra forma. Sutilmente, Nelson é uma personagem praticamente conduzida pelas vontades de Maria Ferreira, ressalta-se que esta normalmente reproduz normas e condutas do sistema patriarcalista. Assim, agindo conforme o esperado, Nelson ficou muito tempo na Fazenda cuidando da esposa, sem ânimo nem mesmo para voltar para a cidade de Oeiras, tampouco ir mais longe.

Só quando chega o tempo de Sérgio estudar no Maranhão, Nelson viaja com o irmão até Oeiras, onde pretende ficar para tentar exercer a profissão. No entanto, nem mesmo a decisão de regressar para Oeiras foi iniciativa de Nelson, e mesmo não sendo determinação de D. Sinhá, o narrador deixa claro que ela consentiu: "Nelson pensava em Rosa. Dificilmente tomara a medida de voltar para Oeiras, na tentativa de exercer a profissão. Convencera-se pelo pai e pelo sogro. D. Sinhá agiu compreensiva." (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.49).

De volta a Oeiras, desejoso de exercer a profissão na "ex-capital cada vez mais decadente" (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.12), Nelson encontra as dificuldades, já descritas, de uma cidade em decadência: hospital abandonado; a ideia do consultório não vingou porque as pessoas estavam acostumadas às consultas domiciliares; as mulheres grávidas preferiam as parteiras - "sentiam vergonha de parir na presença de um médico. Com dificuldade conseguia fazer um toque. Só o medo de morrer fazia uma senhora da sociedade submeter-se a tamanho vexame." (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 20). E assim, o médico continuou atendendo os que não podiam pagar e, portanto, dependo da família para sobreviver.

Os pobres e indigentes souberam da volta do médico ao Barreiro e recomeçaram as queixas: febres e feridas bravas, achaques de sempre. Nelson atendia-os de boa vontade, dava-lhes os remédios por ele preparados, fornecia-lhes comida e mandou consertar um velho galpão de desmancha da mandioca, a fim de alojar os mais necessitados.

[...]

A prima Raquel veio com os pais, Manoel e D. Cleonice, ver o parente e oferecer-lhe préstimos. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 52).

Observa-se que em Oeiras Nelson não encontrou ambiente propício ao exercício da profissão. O destaque que a personagem ganha no enredo a partir daí, diz respeito ao relacionamento extraconjugal que manteve com a prima Raquel; fato que segundo a personagem não consistia em nenhum pecado e foi o que de melhor lhe aconteceu na vida: “_ [...] Quanto a nosso amor, já te disse, não posso, de modo algum, considerá-lo um pecado. Nosso amor só nos trouxe o bem, nada mais lindo aconteceu em minha vida.”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 167). Nelson diz isso para Raquel quando ele está muito doente, às véspera da morte, e ela tenta convencê-lo a se confessar para pedir absolvição pelo pecado de terem mantido um relacionamento teoricamente adúltero, sobre o qual não se entrará em detalhes, nesta pesquisa, para não alongar a descrição. Interessa aqui, dizer que ao se descobrir apaixonado por Raquel, Nelson, a princípio, hesitou por temer as convenções sociais e ser incapaz de pedir o divórcio à família de Rosa.

_ Aquieta, coração! – pensava o Nelson. Aventura extraconjugal em Oeiras estava fora de possibilidade. E logo com a prima Raquel! Ainda que ela fosse louca o bastante para consentir, ele não teria coragem. Melhor abandonar os sonhos vãos. A parenta, moça ajuizada, jamais praticaria tal despropósito. O aperto de mão fora casual. Ele realizava falsas interpretações. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 54).

No desenvolver da narrativa, percebe-se que Raquel também se apaixonara e eles mantiveram um relacionamento amoroso fora dos padrões da sociedade, no entanto o que parece subversão é apenas mais uma forma de fracasso amarrado na trama narrativa. Pois Nelson nunca teve coragem de enfrentar a família e pedir o divórcio ou de fugir com Raquel como ela sugerira; ele garantia que se ela engravidasse, eles fugiriam para o Rio de Janeiro. “Raquel via-se aliviada e ao mesmo tempo frustrada pela ausência de gravidez. Pensou em esterilidade. As regras apareciam certa, mensais.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 96).

Com essa suposta esterilidade de Raquel, o enredo mantém-se coerente quanto à representação de decadência e de fracasso da personagem Nelson, pois embora tenha se permitido viver um relacionamento com outra pessoa, fora dos

padrões, sempre o fez de forma escondida. Nelson foi incapaz de subverter o sistema patriarcalista e encará-lo de frente. Na narrativa inteira, Nelson se mostra uma personagem de ideias inovadoras, mas a quem falta coragem para agir. Ele teve a oportunidade de ir ao Rio de Janeiro, porém regressou a Oeiras.

Oeiras cochilava às margens do riacho benfazejo, a vida prosseguia. Nelson viajou ao Rio de Janeiro, encontrou ambiente de trabalho, caso quisesse morar na grande cidade. Faltava-lhe coragem para deixar a mulher louca e Raquel a quem mais amava com o correr do tempo. A irregularidade do relacionamento amoroso dos dois contribuía por certo para estreitar os laços de união. Casados, o tédio talvez apagasse um pouco a chama inicial. O gosto de aventura lhe aumentava o prazer. Encontravam-se na casa de Raquel, entre sustos e abraços, no início das noites. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.113).

Pode-se, pois, conjecturar que o narrador refere-se à decadência da cidade de Oeiras para demonstrar a decadência do ser. A condição de declínio econômico e político da cidade reflete diretamente na decadência social e moral da personagem, e não só de Nelson, mas também de Raquel, que termina por se conformar em viver amores furtivos com o primo que não consegue se separar da prima esposa demente. Nelson não teve coragem de manter-se afastado do espaço limitado Oeiras – Malhadinha/Malhadinha – Oeiras, e nisso absorveu e viveu o marasmo da cidade. Sem dizer diretamente que para ter progresso era necessário sair daquele espaço social, o narrador elucida isso, em momentos rápidos, na narrativa quando cita um casal que foi morar no Maranhão e prosperou:

Tratava-se da família de Francisco Macedo, primo de D. Maria Ferreira, saído de Oeiras bem novo, logo após a mudança da capital, para cavar a vida no Maranhão onde se casara e tinha seis filhos, dois rapazes e quatro moças. Meteu-se no comércio e prosperou. Habitava chácara confortável. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 56)

Outro exemplo é o de Sérgio, irmão de Nelson, que apesar de ter tido a vida amorosa frustrada porque a noiva Marcela morrera, seguiu carreira como padre, tinha outras ambições (jornalismo), ingressou na política etc. e não queria nem mesmo exercer a missão religiosa em Oeiras. Isso fica explícito num diálogo que tem com o colega Basílio quando ambos estudavam teologia em Paris.

Caminharam em conversa pelas ruas movimentadas. Basílio dizia ter medo de Paris, nunca a escolheria para residência. Melhor ser pároco em sua pequena Valença.

_ Para seres pároco em Valença não era preciso vires estudar teologia em Paris.

_ Na verdade, não me interessam muito os estudos teológicos. Estou aqui a ganhar tempo. Tenho medo também de começar a vida prática em Portugal.

_ Vejo que temes demais. Temes a cidade grande com seus ruídos e seu movimento. Temes a pacata Valença com suas beatas e seu paradeiro. Será que temes a vida?

Basílio ficou calado. Seguiam rua mais calma. Uma carruagem passou ruidosamente, puxada por elegante cavalo preto. Sérgio gostava das grandes cidades.

_ Pois eu vou morar em São Luís do Maranhão. Cidade média. Não suportaria passar o resto da vida na velha Oeiras pacata, sem campo para desenvolver atividades mais abrangentes. Quero dedicar-me ao jornalismo, ao ensino religioso. O diretor do Seminário das Mercês já me prometeu colocar-me no corpo docente.

_ Eu não tenho jeito para o ensino. Mas pretendo servir a Deus da melhor maneira, em minha Valença pequenina.

_ Serás o muito ilustre e digno padre Basílio, recebido com banda de música e fogos de artifício. Ficarás gordo e bom como um monge dantanho.

_ E tu ficarás seco e pernóstico como um teólogo do Vaticano, suando doutrina por todos os poros.

Ambos sorriram. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.127).

Além de demonstrar raros casos de pessoas que se deram bem fora da cidade de Oeiras, o narrador diz expressamente sobre Nelson.

Em Oeiras, Nelson desaprendia a medicina da faculdade, sem ensejo do emprego de conhecimentos. Exames em indigentes pela manhã e raros chamados no decorrer do dia. Ganhava pouco das consultas de parentes ou amigos. Vivia das rendas da Malhadinha, Pedro remetia-lhe boa parte da venda do gado macho. Gastava horas no Barreiro, lendo, tedioso, ou no jogo e na bebida na casa do Benedito Miúdo. Raquel ouviu uma feita de D. Cleonice que Nelson fora ruim marido para Rosa, no minguado tempo de convivência. D. Sinhá conhecia os fatos. Chegava ao lar de madrugada, alcoolizado, ainda no final da gravidez da mulher com quem se casou para não desgostar os pais e os tios. Continuava bebendo e jogando do mesmo jeito. Talvez a vida dissoluta fosse consequência de morar em Oeiras. Num meio maior, no exercício intenso da medicina, na companhia de colegas estudiosos e membros de sociedades científicas, ou em cargo público de destaque, mudaria. O paradeiro da velha Oeiras decadente o empurrava a caminhos incorretos. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.127).

Fica, pois, evidenciado que em vários momentos da narrativa, de forma explícita e implícita, o narrador aponta para o declínio da cidade tal qual aponta para o declínio da fazenda. Vê-se nesta última citação que o narrador não é totalmente imparcial ao narrar o insucesso de Nelson, ele praticamente conduz o leitor a aceitar a ideia de que Nelson teria vida melhor caso não tivesse permanecido na cidade de Oeiras. Aonde o narrador quer chegar com essa associação é o que se está perseguindo e tentar-se-á demonstrar até o último item deste capítulo. Diferenciando o histórico do ficcional, Costa Lima (2010f) diz que:

Pode se revestir o relato das cores mais realistas, ou seja, torná-lo o mais possível próximo do que o leitor comum reconhecerá como “realidade”, sem que deixe de haver em sua base a mesma cláusula do “como se”. Isso não deixa de se dar mesmo que a base do relato seja algo de fato sucedido. O romance será o gênero por excelência da modernidade por ser aquele que melhor admite esse trânsito entre situações de alta probabilidade cotidiana e puramente fantásticas ou maravilhosas. (COSTA LIMA, 2010f, p. 145).

Nesse sentido, acredita-se que, ao referir-se a fatos históricos como a transferência da capital de Oeiras para Teresina, o texto diz algo mais do que a simples ilustração desse fato. No enredo, ele desponta como pano de fundo para se falar da decadência da cidade e conseqüente decadência dos seres. Compreende-se com Costa Lima (2014, p.53) que “[A] verossimilhança é um fenômeno de conseqüências ambíguas”. Nesse sentido, defende-se a ideia de que associar a decadência da cidade, espaço físico, à decadência dos seres sob a cláusula do “como se”, ou seja, da ficção, é uma maneira de refletir sobre uma questão maior que está por trás dessas representações: a decadência, porém não a morte, do próprio sistema social que orienta aquela sociedade.

O narrador na citação acima insinua hipoteticamente (“*Talvez* a vida dissoluta fosse conseqüência de morar em Oeiras”) que a decaída de Nelson é fruto da cidade decadente em que vive. Entretanto, em outros excertos, demonstrou-se que Nelson teve oportunidade de sair e tentar carreira promissora no Rio, e que, na verdade, faltou-lhe coragem para encarar a família e tomar decisão.

Quer dizer, com “o talvez”, o narrador insinua, mas não se compromete totalmente com a ideia de que a vida dissoluta de Nelson é resultado de morar em Oeiras. Acredita-se que essa postura do narrador se deve ao fato de não ser a

questão do espaço físico em si que afeta negativamente a vida da personagem, mas o sistema que rege a sociedade; romper com a gama de costumes, valores, posturas, condutas etc. implantados por um sistema não é algo que se consiga de maneira fácil e individual ou apenas mudando de espaço físico. Assim, a não prosperidade e/ou o declínio da personagem Nelson é um traço de verossimilhança entre texto e contexto de enunciação do romance.

4.3.2 Nair - perspectiva frustrada de uma “ideóloga”¹⁷

“[a]través do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime”. (BAKHTIN, 2015, p. 30). Em *Malhadinha* existem muitos temas representados através da vida de várias personagens que alimentam o enredo com suas respectivas histórias, trazendo para a narrativa o próprio discurso. Todas as histórias estão organizadas de modo a se relacionarem com a temática da decadência. Como já se disse, essa pesquisa não daria conta de examinar cada uma das personagens de *Malhadinha*, por isso, para atingir o objetivo proposto, tem-se voltado o olhar de maneira mais direta e aprofundada para algumas e apenas mencionado outras.

Não se pode representar adequadamente o universo ideológico do outro sem permitir que ele mesmo ressoe, sem revelar sua própria palavra. Pois só sua própria palavra pode ser efetivamente adequada para representar o universo ideológico original, embora não seja a palavra sozinha, mas unida ao discurso do autor. (Bakhtin, 2015, p. 127).

Nair é uma das personagens de *Malhadinha* que mais expressamente deixa soar seu próprio universo ideológico. Ela é uma personagem bastante significativa, na conjuntura do romance, para a construção e representação de decadência que se tem defendido nesta pesquisa. Em outros termos, Prado (2011, p. 88), ao comparar a personagem do teatro com a personagem do romance,

¹⁷ O termo ideóloga é tomado diretamente de Bakhtin (2015, p.124) para quem o “falante no romance é sempre um ideólogo”.

esclarece que no romance é possível apanhar o “fluxo de consciência” da personagem e que o leitor do romance tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem.

Em *Malhadinha*, é possível perceber esse traço característico do romance em várias personagens, seja por meio da fala do narrador, que explicita seus pensamentos, seja quando elas falam por si, como se demonstrou quando se discorreu mais detalhadamente sobre as personagens Nelson e D. Sinhá. Com Nair não é diferente, ao contrário, dentre as ‘pessoas’ que se poderiam chamar de principais nesse romance, ela é aquela cujos pensamentos ideológicos chamam a atenção desde criança. Ainda menina, Nair questionava a maneira como foi criada e educada. Assim como as outras crianças da *Malhadinha*, ela foi educada pela mãe, D. Sinhá, a quem deu algum trabalho nas aulas domiciliares, com base na vida dos santos, porque indagava coisas, para ela incompreensíveis, cujas respostas eram pouco satisfatórias.

Era assim a Nair, com seus cabelos de fogo e seus olhos cinzentos, que não sentiria os escrúpulos da Marcela, nem os medos do inferno e do pecado. Mais prática, dera receio à mãe nas aulas de catecismo preparatórias da primeira comunhão fixada para Oeiras, em agosto, na festa da padroeira. Aprendia a **salve-rainha** e procurou saber quem eram os “degredados filhos de Eva”. Mãe Sinhá explicou:

_ Somos nós, aqui na terra que perdemos o paraíso, por causa do pecado de Eva...

_ Qual foi o pecado de Eva?

_ Comer a maçã, o fruto proibido...

_ Como é maçã?

_ Deve ser um fruto muito gostoso. Não conheço, não tem no Brasil.

_ E comer maçã é pecado?

_ O pecado foi a desobediência. Deus disse a Adão e a Eva que não podiam comer daquele fruto e eles comeram.

_ Deus era muito sovino!

_ Não diga isso, menina! – Maria Ferreira estava muito zangada – com Deus não se brinca!

Nair mordeu o lábio superior para reprimir o riso e nada mais falou. Não conseguia entender o pecado de comer uma fruta. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 44- 46).

Constata-se que, ainda com a ingenuidade de criança, Nair já questionava ensinamentos com base na Igreja que para ela já não faziam sentido. Como se disse no segundo capítulo desta pesquisa, D. Sinhá é a voz no romance que mais defende, sem muito argumentar, os ideais da Igreja Católica sob os quais

se assenta o sistema social patriarcalista. Não são raras as vezes em que se encontra Nair fazendo esse tipo de indagações no enredo. No processo de teorização da *mímesis* e sua relação com a *verossimilhança*, Costa Lima (2014) conclui que:

[...] a sensibilização contextual é a condição prévia para que se entenda a verossimilhança produzida. Essa contextualização, contudo, não há de ser entendida como fator externo, que ofereceria a mera ambiência em que a obra se produziu. O efeito de verossimilhança, ao invés, é inseparável tanto da produção como da recepção. [...]

a ficção não *representa* a verdade mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade. I.e, o que sua rede de classificação assim os leva a considerar; [...]. (COSTA LIMA, 2014, p. 52).

Nessa perspectiva, tem-se procurado flagrar a contextualização do romance *Malhadinha*, para que se possa captar sua verossimilhança com o sistema social patriarcalista. Com esse objetivo, não se quer somente demonstrar a relação externa com essa realidade, que para o leitor do século XX e XXI certamente é uma verdade conhecida, mas se procura ver a conexão desse contexto tomado como ponto de partida da obra com outra verossimilhança que a recepção pode alcançar: como a temática da decadência.

Nair é uma das personagens que contribui para a criação de outro efeito de verossimilhança para a realidade representada, porque se D. Sinhá é a pessoa que aceita a verdade do patriarcalismo e a reproduz, Nair a questiona. Ou seja, o contexto nesse romance é o ponto de partida, mas seu significado não para nele. Outros elementos são introduzidos no romance para que outras opiniões de quem vive a realidade interna da obra seja manifestada. Saber se Nair representa uma personagem do ‘mundo real’, que se inquietou com as questões sociais da época em que viveu, não importa para esta pesquisa e acredita-se que não há como se saber, mas que ela é uma personagem que leva à construção de outra verossimilhança porque questiona o contexto de onde partiu a obra, isso há como se destacar, a partir de sua manifestação no mundo ficcional. No contexto patriarcal de *Malhadinha* encontra-se não apenas submissão feminina; viu-se que Nelson, por exemplo, não aceita os ideais do sistema, mas não tem atitude ou força para agir contra ele. E Nair, sendo mulher, ao contrário, fala expressamente o que pensa.

Praticamente já se deu a conhecer o que acontecerá a Nair no desenrolar da narrativa: apesar de seus ideais revolucionários, para a época, ela não consegue ter um futuro muito diferente das mulheres de seu tempo. No entanto, o que se pretende com este item é destacar sua voz, é demonstrar como ela falou por si e, a partir disso, perceber como discursos sociais podem estar atrelados à sua fala. Conforme Bakhtin (2015, p. 124) “O falante é um homem *essencialmente social*, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social (ainda que no embrião), uma linguagem de grupo e não um “dialeto individual”. Assim, sabendo que a linguagem individual é indiferente para o romance, conforme Bakhtin (2015), pretende-se observar que linguagem social, que grupo social fala através de Nair nesse romance.

Já se evidenciou que através de D. Sinhá, fala o discurso patriarcalista; com Nelson existe a voz daqueles que conhecem outras realidades, desacreditam da religião, não têm fé, e manifestam-se insatisfeitos com a situação, mas não têm coragem ou condição (força) suficiente para subverter o sistema, mesmo sendo homem. Com Nair também se nota essa insatisfação, e mesmo sendo ela mulher, tal insatisfação é descrita na maioria das vezes com sua própria palavra e não pela fala do narrador como acontece geralmente na representação de Nelson. Conforme Bakhtin (2015), até mesmo as peculiaridades da palavra do herói, sempre aspiram a certa significação social, ‘são linguagens potenciais’.

O falante no romance é sempre, em maior ou menor grau, um *ideólogo*, e sua palavra é sempre um *ideologema*. A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN, 2015, p. 124 - 125).

Nessa perspectiva, acredita-se que a palavra de Nair está em *Malhadinha* aspirando a uma significação social. Nair, desde criança, é aos olhos da mãe (que são os olhos do patriarca) sempre vista como menina terrível porque ela não era muito de obedecer: “_ Ô menina terrível! - exclamou D. Sinhá, vendo o comportamento da filha – nem por ter recebido Nosso Senhor, não se aquieta.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 73); “_ Isso tudo acontece com menina desobediente! Eu não disse que não levasse a **Princesinha** para o mato?”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 39).

Outra situação que se destaque aqui, trata-se de um dia, na fazenda, em que se matou um porco para um jantar especial com visitas; Nair queria assistir, mas a mãe proibia os filhos pequenos de ver a matança dos animais porque dizia que ficariam nervosos.

Nair afastou-se do cenário, mas aproveitou que D. Maria Ferreira estivesse distraída, a fazer renda difícil, e debruçou-se do peitoril da cozinha, apreciando o episódio. Via a sangria, a raspagem do pelo, a abertura do ventre. Sentia ligeiro mal-estar, ao mesmo tempo uma curiosidade irresistível mantinha-a presa ao trabalho do rapaz.

Rufina ajeitou o bicho morto [...]

Nair quis um rim para comer com farinha.

A cozinheira replicou que a parte pedida serviria ao sarapatel, com o fígado e o sangue, de que Noé gostava demais.

_ Mais tem dois rins – choramingou a menina – tu **assa** um pra mim!

_ **Tá** bom, **siá** gulosa! **Comeno** uma hora dessa, tu **num janta**!

Daí a pouco a menina saboreava o rim misturado à farinha de mandioca.

_ Tem um cheirinho de mijo, mas é gostoso!

_ **Qui cunversa** é essa, **minima**?

_ É mesmo! É como ovo, que tem cheiro de cu de galinha, mas é bom.

_ Tu **tá c'umas histora** muito feia... Vou **contá** pra D. Sinhá!

_ **Num** é isso mesmo! A galinha bota o ovo é pelo cu, que eu já vi.

_ Menina danada! Vai **timbora** daqui. **Num** quero **qui** D. Sinhá pense **qui tô** te **insinando** essas **porcaria**! (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 45).

Dito isto, não é difícil perceber que a irreverência de Nair não está no enredo apenas para ilustrar as travessuras de uma criança, mas que existe uma coerência interna em relação à expressão de suas ideias e a temática de decadência do sistema social em que a obra é ambientada; seja para, a partir da cláusula do “como se”, representar como seria uma mulher insatisfeita com sua condição social naquele período, seja como recurso narrativo por meio do qual se introduz a voz do falante para suscitar a criticidade do romance.

No excerto anterior, destacam-se como características de Nair: curiosidade e desobediência. Desde criança, mesmo sem entender direito as questões complexas da vida adulta, Nair não aceita as normas e os desejos do patriarca sem que haja uma argumentação convincente. Isso fica sinalizado quando ela, argumentando com a empregada, ganha o segundo rim, pois para ela não era justificativa aceitável deixar de comer um rim, para fazer um prato de agrado do patriarca, Noé, se havia dois rins. Além disso, a insistência em expressar-se com

palavras que seriam desapropriadas para criança e mulher, sendo, inclusive, repreendida pela empregada que teme D. Maria Ferreira, revela que Nair apresenta uma ousadia incomum em relação a mulheres daquela sociedade. Se isso é pouco para dizer que Nair traz nas camadas de seu discurso um pensamento revolucionário contra a condição da mulher, discurso este oposto aos valores patriarcalista de D. Maria Ferreira, observe-se os trechos seguintes quando Nair já adulta fala em três situações:

O primeiro trecho refere-se ao momento em que uma das crioulas da casa (Beú) engravida de um trabalhador da fazenda, casado. Maria Ferreira ficou contrariada, porque a crioula tinha sido criada nos princípios religiosos e morais, e quis expulsar 'a pecadora' de casa. Noé impediu. Pediram sugestão a Sérgio (já Padre) que opinou por penitência severa para que houvesse arrependimento. Em consideração ao pai do 'malfeitor' - o vaqueiro Joaquim, prestador de serviços há muitos anos na fazenda -, apenas o expulsaram da Malhadinha. Sobre o assunto, dialogam as personagens:

Nelson e Raquel admitiam que o caso não merecia a importância que lhe emprestavam os donos da Malhadinha. O Newton Carvalho apoiou o casal de proprietários, enquanto Zefinha penalizou-se da antiga companheira de infância e de juventude, sem que visse gravidade no episódio.

Nair explodia, numa ocasião em que os pais estavam ausentes:

_ Para que isso tudo? Até quando a honra de uma família vai depender da virgindade de suas donzelas, da castidade de suas esposas? Fazer um barulho desses porque uma crioula da casa se perdeu com o filho do vaqueiro? Imaginem só se acontecesse uma coisa dessas com uma filha da casa. Haveria morte, certamente. Seria preciso lavar com sangue a honra ofendida!!!

Sérgio sustentou a necessidade de corrigir os abusos, do contrário a moral e a religião se relegariam a plano inferior.

_ Não sei se algum dia a mulher será dona de seu corpo, de sua vida – continuava Nair indignada – para fazer o que traz felicidade e bem-estar. *Nós vivemos uma vida de escravas, primeiro sob a tutela dos pais, depois debaixo do freio do marido, todos apoiados pelos preconceitos e convenções sociais. Eu não servia para ter nascido neste século, devia ter esperado mais.* Talvez no futuro tenhamos um pouco mais de liberdade.

Espantava-se Sérgio com a facilidade de raciocínio de Nair, moça de pouca instrução, educada no ambiente acanhado de uma fazenda, sem livros e jornais, sofrendo a influência dos princípios rígidos de D. Sinhá. *Mostrava-se de espírito liberal e arrojado*, e crescia em sua admiração. Não vestisse batina, a prima seria a mulher ideal para sua companheira. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.147, grifo nosso).

Constata-se que, enquanto o narrador expressa de forma indireta a opinião dos outros membros da família, ele deixa que Nair fale por si e, ainda, alerta o leitor para ouvir a explosão com que ela se manifesta. É notório que sua indignação se dá pelo fato de ela perceber que naquela sociedade a mulher não era dona de si mesma, viviam ‘uma vida de escrava’ e ela se reconhece como alguém que não aceita, enxerga isso e pressupõe que no futuro seria diferente: *‘Eu não servia para ter nascido neste século, devia ter esperado mais. Talvez no futuro tenhamos um pouco mais de liberdade’*.

A personagem Sérgio não consegue entender a facilidade de raciocínio de Nair – ‘moça de pouca instrução, educada no ambiente acanhado de uma fazenda’ – entretanto, os pensamentos revolucionários da personagem não são inverossímeis nem incoerentes no contexto enunciativo, porque em outro momento o narrador deixa esclarecido que Nair leu os livros que Nelson tinha deixado em sua biblioteca na fazenda Malhadinha. Quer dizer o que para Sérgio parecia incompreensível, até porque ele, morando em outro estado, não acompanhou o crescimento de Nair, para o leitor é verossímil e irônico. Brait (2008, p. 146) diz que a atualização de uma palavra dentro do contexto exige do receptor “a competência interpretativa, a compreensão e não simplesmente a identificação”, e isso vale também para as diferentes formas de recuperação do já-dito que

[...] pertencendo a um determinado sistema, a uma determinada formação discursiva, a um universo de valores, vai ser identificado por um receptor que conhece esse sistema de referência (primeira condição para que a ironia possa se realizar) e que, além disso, compreende e interpreta sua presença num outro contexto (segunda condição para a realização do efeito irônico). (BRAIT, 2008, p. 146).

Nessa perspectiva, o efeito irônico de uma citação ou outro referente externo em um texto ficcional só será completado se o leitor for capaz de recuperar seu sentido atualizando-o no novo contexto. Em *Malhadinha* existem referências diretas ao já-dito de alguns filósofos e escritores, um dos momentos em que se pode observar isso é quando o narrador se apropria dos pensamentos de Sérgio para descrever a surpresa e a incompreensão de se ter uma moça com as ideias de Nair morando a vida inteira em lugar ermo.

Tinha certeza do amor da moça ruiva de cinzentos olhos. Seus quentes olhares cruzavam-se ternos, enquanto a escutava, senhora de atenções. O sacerdote sonhava... Teria Nair essas ideias livres vindas no sangue, herdadas de alguma avó remota? Ou seria apenas o desejo de amar? Se Schopenhauer a conhecesse jamais afirmaria ser a mulher um animal de cabelos longos e ideias curtas. Sérgio considerava milagre a existência de mulher assim nos rincões brutos de Oeiras, longe da civilização. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p 148).

Nota-se que o narrador, através dos questionamentos interiores de Sérgio, afirma que Nair tinha *ideias livres*; e ele (Sérgio) retoma o pensamento de Schopenhauer (sobre a mulher ser um animal de ideias curtas) como se o estivesse negando. No entanto, analisando o contexto, percebe-se que, de modo geral, ele reafirma esse pensamento quando vê em Nair uma mulher diferenciada, especial, 'um milagre'. Nesse sentido, pode-se conjecturar o tom de ironia da reafirmação subentendida de Sérgio quanto ao pensamento do filósofo, porque o narrador o faz através de uma personagem que representa um Padre; portanto, como se disse no segundo capítulo desta pesquisa, é uma personagem cujo discurso está impregnado do discurso patriarcal, pois com Perrot (2012) vê-se o elo entre catolicismo e patriarcalismo.

Outra situação em que Nair demonstra seus ideais revolucionários aconteceu quando Sérgio foi celebrar uma missa muito desejada por Maria Ferreira na capela que ela mandou construir, na Malhadinha, exclusivamente para que ele pudesse celebrar lá entre os familiares. Na ocasião, Maria Ferreira gostaria que todos da família comungassem, mas para isso dizia ser obrigado se confessar.

_ Eu quero comungar amanhã, mas não tenho coragem de me confessar contigo.

_ Ora, tia Sinhá, não precisa contar-me pecado nenhum. Eu sei muito bem quais possam ser os pecados da senhora. Faça um exame de consciência e peça perdão a Deus das poucas faltas cometidas. Amanhã, antes da missa eu lhe darei a absolvição.

Alegre como se a igreja fosse uma propriedade particular sua, a mulher anunciou a graça de receber a sagrada eucaristia. Gostaria de ver a família toda comungando, o que não era possível. Lançou um *olhar reprovador aos homens e outro aliciador às mulheres*.

_ Ai, meu Deus! – pensou Raquel – Tomara que não me peça para confessar com o Sérgio!

Nair expressou o pensamento *feminino*:

_ Ora, mamãe, só se puder comungar sem confessar. Eu mesma não vou contar meus pecados para o Sérgio – deitou no primo os

olhos cinzentos, brilhantes de malícia. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 134, grifo nosso).

É interessante destacar um dos pontos que se vêm demonstrando nesta pesquisa: Maria Ferreira representa o discurso do patriarcalismo; se este e o catolicismo tem um elo que os faz falar a mesma língua, Maria Ferreira não teria pecados perante um Padre (e sobrinho), por isso, sem necessidade de confessar-se, ela é imediatamente absolvida com um simples exame de consciência e um pedido de perdão a Deus pelas ‘poucas faltas cometidas’. Isso concede a Maria Ferreira poder ainda maior para cobrar os outros membros da família “*Lançou um olhar reprovador aos homens e outro aliciador às mulheres*”.

É válido destacar que enquanto Raquel apenas pensa em desobedecer e não se confessar (visto que estava preocupada, pois mantinha um relacionamento escondido com Nelson – o que para ela era grande pecado), Nair fala expressamente para a mãe que só comunga se não houver necessidade de confissão. Observa-se que, antes de sua fala, o narrador diz que a personagem expressou seu pensamento *feminino*. Ele diz feminino e não feminista; e isso contribui para manter a coerência interna com a ambientação do enredo, pois embora se saiba que as reflexões acerca da submissão e opressão da mulher tenham marcos iniciais no século XIX, em decorrência da Revolução Francesa, o termo feminismo só se popularizou a partir do século XX.

A terceira situação que se quer elucidar aqui, com o intuito de argumentar porque se considera Nair, assim como Nelson, “estranha no ninho”, quer dizer, alguém que vive em um ambiente marcadamente patriarcalista, mas tem ideias opostas a ele, diz respeito ao diálogo que as personagens mantiveram em visita aos tios da Fazenda Fortaleza. Nessa discussão entre jovens, depois que os tios já dormiam, falou-se sobre celibato, sexualidade, dentre outras questões. Nesse período, Nair já estava apaixonada pelo primo, Padre Sérgio, e era correspondida. O detalhe é que esta era a verdadeira preocupação de Nair: saber se o primo padre também a amava; e não se a família iria reprovar e considerar tudo um pecado absurdo – o que seria uma preocupação mais comum a moças como Raquel, por exemplo. As duas citações seguintes são relevantes para revelar os posicionamentos de Nair e sustentar o que se tem defendido sobre a manifestação

de um pensamento social e revolucionário em seu discurso. Numa situação o Padre Sérgio distribui santinhos para a família, Nair indaga:

- _ Ó Sérgio, não terás por aí alguma estampinha de Santa Nair? Gostaria de conhecer o retrato de minha xará.
- _ Não conheço Santa Nair – respondeu Sérgio, a sorrir. Pelo que sei, Nair é nome árabe, um dos meses do calendário.
- _ Ah! Então o meu nome é de origem árabe? É por isso talvez que tenho o sangue quente!...
- _ Estás louca, menina! – advertiu Raquel.
- _ É verdade, eu sou quente mesmo e gostaria de ter nascido num país árabe. Maomé foi um grande sábio que uniu a religião à política. Eu li alguma coisa sobre a civilização maometana. O profeta árabe, pelo menos, não cometeu a bobagem de obrigar seus seguidores a um celibato permanente. [...] (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 141-142).

Pelo discurso de Nair e advertência de Raquel fica evidenciado que ela (Nair) é uma moça ousada de ‘ideias avançadas’ para seu tempo, porque fala com desenvoltura sobre assuntos incomuns em conversas com mulheres. Observa-se que a própria Nair se considera uma pessoa de sangue quente e diz que gostaria de ter nascido num país árabe. Ela imaginava que nesses países a vida da mulher seria mais livre e haveria menos opressão em relação à sexualidade, já que neles não se obrigavam os religiosos ao celibato permanente.

Sabendo-se com Bakhtin (2015, p. 128) que o “objeto específico do gênero romanesco é o falante e sua palavra – com pretensão à significação social e à difusão enquanto linguagem especial do heterodiscurso”, pode-se conjecturar que a maneira como o narrador deixa Nair expressar seus pensamentos, levando-a a falar por si mesma, é uma forma de a narrativa manifestar o discurso de pessoas inconformadas com a situação social da mulher naquela sociedade. Na continuidade da conversa supracitada, Nair indaga Nelson:

- [...] Tu não achas, Nelson, que o celibato é um estado contra a natureza?
- O interrogado assim pensava, [...] Teve receio de magoar o irmão padre.
- _ Não, Nair. O celibato é um estado perfeitamente justificável, segundo as leis naturais. Entre as abelhas e as formigas existem indivíduos que vivem apenas para o trabalho, sem interferência no processo de reprodução.
- _ Ora não me venhas comparar um homem completo com uma formiga ou uma abelha! O homem foi feito para amar a mulher e vice-versa. Fugir disso é fugir ao natural!

_ Sabes tu o que é o natural?

_ Claro que sei. Temos que satisfazer nossos instintos ou então adoecemos. Tu és médico e sabes disso muito bem. Por que é que as solteironas são todas nervosas, cheias de sestros e inconformadas com sua condição? Eu de minha parte não pretendo ficar para titia. Se não casar por amor, casarei por necessidade [...].

Newton Carvalho aparteou:

_ Estás enganada, Nair. A Raquel já pode ser chamada solteirona e é muito equilibrada do juízo.

_ Raquel não está assim tão velha, não sejas descortês! Ela pode muito bem encontrar marido ainda...

_ Deixa meu nome de mão! Estou satisfeita com o que sou. Não era melhor mudar de assunto, Nair? Isso não é conversa para moça de recato. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 142).

O discurso de Nair, no dizer de Bakhtin (2015), é uma pretensão à significação social, no sentido de chamar a atenção para a questão da submissão da mulher e para o fato de que sua obediência não significa satisfação pessoal, senão medo de se manifestar contra um sistema que as emudece. Nota-se que outra mulher é quem a todo instante repreende Nair e agradece o fato de os tios não estarem presentes para não ficarem chocados com a conversa da moça. Porém, essa mesma mulher sofre com as normas do sistema, pois vive o conflito interno de ter que manter um relacionamento amoroso escondido, sem direito a casamento ou a uma vida a dois mais confortável. Em outros termos, pode-se dizer que Raquel repreende Nair quando na verdade gostaria de ter coragem para concordar com ela; ou seja, há uma contradição entre o que diz e o que vive a personagem Raquel. Com isso, a narrativa elucida o tom de ironia crítica à valorização das aparências na sociedade patriarcalista.

Outro ponto a ser ressaltado por meio do diálogo no excerto anterior, é o fato de o narrador esclarecer que Nelson concorda com Nair, mas se nega a dizer o que realmente pensa a respeito do celibato, por medo de magoar o irmão. Isso evidencia o que se tem apontado aqui: Nelson enxerga e discorda das convenções sociais do mundo em que vive, no entanto está sempre evitando divergir diretamente daqueles que alimentam a conjuntura patriarcalista. Nelson teria condições, dado o conhecimento cultural que ele acumulou, de ser uma personagem ativa frente a manifestações contra o sistema social e político de seu tempo, inclusive, por ser homem – e geralmente o homem tem o poder do patriarca - ele teria muito mais força de expressão do que Nair.

Acredita-se que isso não acontece porque, através da personagem Nelson, o interesse do romance é representar a relação entre o estado de decadência do espaço social e o declínio moral do ser. Nelson representa verossimilmente a falta de perspectiva e apatia que toma conta dos seres que vivem naquele ambiente, obedientes ao sistema ainda que insatisfatoriamente. Rosenfeld (2011, p. 35) afirma que “a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais [...]”. Observa-se que embora Nelson não expresse o que gostaria, o narrador dá a conhecer seus pensamentos e justifica sua falta de coragem para pronunciar o que verdadeiramente acredita. O mesmo Rosenfeld diz que:

[...] a obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em nome desses valores. (ROSENFELD, 2011, 45).

Desse modo, as atitudes ou falta de atitudes de Nelson estão na narrativa em nome do sistema de valores patriarcais e religiosos que ele absorveu e que o faz obediente mesmo quando já não concorda mais com eles. É válido salientar que a obediência de Nelson a esse sistema de valores é apenas aparente: visto que para a família ele mantém-se fiel ao compromisso com Rosa, mas secretamente investe numa relação de amor extraconjugal com Raquel. Quer dizer, em nome do respeito ao compromisso com uma família (seus tios - pais de Rosa), ironicamente acaba por ofender a moral de outra, também sua, família (os tios - pais de Raquel). Desse modo, sendo ‘a personagem transparente porque intencional’, a degradação moral de Nelson, que embora não seja discutida no enredo, pois é velada naquele mundo, é apresentada ao leitor como marca indiscutível de decadência traçada em diferentes tons nesta narrativa.

Quanto à personagem Nair, ao ser repreendida para não falar sobre tema tabu como sexualidade, por não ser ‘conversa para moça de recato’, ela mais uma vez argumenta e seu discurso traduz-se em intenções sociais:

_ Não é conversa por quê? Eu tenho certeza que... que... Ó Sérgio, como é o nome desses sábios que estudam a alma?

_ Depende do que desejas saber... Se te referes à alma quanto a sua natureza, sua origem e seu destino imortal, isso faz parte da metafísica. Agora, se queres falar do estudo da mente, de suas reações e de seus fenômenos, dos sentimentos, são os psicólogos que se encarregam disso...

_ É isso mesmo! Eu tenho certeza que os psicólogos do futuro vão dar muita importância às relações íntimas entre homem e mulher. O que somos nós senão grandes hipócritas, tentando encobrir uma coisa do maior valor em nossas vidas? Falar de intimidades amorosas é um escândalo. Agora mesmo, a Raquel e o Sérgio estão ali vermelhos feito duas pimentas malaguetas! Mas para que é que nós vivemos? Para casar e ter filhos. Toda moça não tem outro ideal na vida a não ser arranjar um bom marido, casar e ter filhos. Para que esse fingimento todo, tentando mascarar o que é patente? Por conveniência, boas maneiras, hipocrisia?

_ Tu estás impossível, hoje, Nair! Não sei como tens coragem de falar desse jeito. Ainda bem que os tios já foram dormir.

Nelson a apoiava, mas permanecia calado. Newton Carvalho julgava a moça de ideias avançadas e se admirava dos seus conhecimentos sobre assunto a respeito do qual mulher alguma teria coragem de falar.

Entendeu Sérgio o pensamento de Nair. Sua revolta contra o celibato tinha explicação. Consciente ou inconscientemente, a jovem o amava e o voto de castidade constituía muro entre os dois. O comportamento de Nair não lhe encobria os sentimentos. Ela amava, e tinha correspondência. Apressaria o regresso a São Luís, que o esperava para a realização de aplaudida carreira eclesiástica.

[...]. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 142-143).

É importante atentar-se em síntese que: Nair tem ideias liberais em relação às mulheres de seu tempo; acredita-se que o narrador ao entregar para ela a voz, em discurso direto, pretende manifestar as intenções sociais de um grupo que se sente incomodado com a situação de submissão em que vive e permite ao romance demonstrar como seria uma mulher com os pensamentos de Nair naquela sociedade. Com Bakhtin (2015) entende-se que:

O que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a *representação da linguagem*. Contudo, para se tornar imagem ficcional, a linguagem deve converter-se em discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social ou um pequeno universo *in statu nascendi* ou, ao contrário, em estado moribundo, em extinção. (BAKHTIN, 2015, p. 128).

Chama a atenção no discurso de Nair, da citação anterior, a maneira irônica como se critica a hipocrisia do próprio sistema que, segundo ela, prepara as mulheres para casar e ter filhos, mas considera um escândalo falar em sexo (*'falar em intimidades amorosas'*), ou seja, proíbe as mulheres de falar sobre aquilo que, por trás das convenções, é para o que todas elas realmente são preparadas. (*'para que é que nós vivemos? Para casar e ter filhos. Toda moça não tem outro ideal na vida a não ser arranjar um bom marido, casar e ter filhos. Para que esse fingimento todo, tentando mascarar o que é patente?'*).

O discurso de mulheres inconformadas com a vida submissa está nos *lábios falantes* de Nair, acredita-se que isso não pode ser negado; e não é difícil associar esse discurso com a imagem 'do falante', no caso de Nair. Em relação à caracterização dessa personagem, há um destaque repetido na narrativa para seus "cabelos de fogo e os olhos cinzentos". (EXPEDITO RÊGO, 1990, 135). Pode-se dizer que essa imagem combina-se com o universo social que ela representa, porque Nair é uma personagem revolucionária, desobediente, aos olhos de seus contemporâneos (cabelos de fogo), portanto ela representa vozes que começavam a perceber a necessidade de voltar-se contra a submissão feminina, mas ao mesmo tempo não representa emancipação dentro daquele ambiente (olhos cinzentos).

Por mais que Nair tenha se voltado discursivamente contra o sistema, a sua condição social não estaria resolvida, os seus desejos não seriam realizados. No enredo, apesar de seu discurso, Nair não representa sinal algum de subversão exitosa e consequente emancipação feminina. Desde sua caracterização, passando pelas insinuações e insistências de Josafat e, até mesmo, durante a manifestação de seu discurso, a narrativa dá sinais de que os desejos de Nair serão contrariados. "Seus olhos são vivos, mas são cinzentos"; seu discurso ousado só se dá fora da presença dos pais e tios, ou seja, daqueles que representam o sistema contra o qual ela se volta; ademais nota-se que Nair afirma que se não se casar 'por amor, casar-se-á por necessidade', ela não cogita a ideia de satisfação sexual sem a existência de um parceiro no casamento.

Acredita-se que esta não-emancipação de Nair deve-se ao caráter de *verossimilhança* interna com o ambiente da narrativa. Com Costa Lima (2014) sabe-se que o leitor também é responsável pela atualização da verossimilhança de um texto, pois a *mímesis* abre-se para os 'vazios' a serem preenchidos pelo receptor. Nessa perspectiva, pode-se conjecturar que seria extremamente inverossímil se uma

narrativa, mesmo do século XX, por ser ambientada no século XIX, em um espaço político-sócio-cultural em que nem mesmo uma personagem masculina consegue se libertar das convenções sociais e viver conforme suas convicções, uma personagem feminina subvertesse o sistema e conseguisse emancipação social.

Além disso, a não-realização do sonho de Nair de casar-se por amor com o primo Sérgio, comunga com a temática de decadência que perpassa o enredo e que se tem defendido, nesta pesquisa, como sendo a representação temática principal do romance *Malhadinha*. Caso Nair tivesse conseguido emancipar-se, e/ou seu primo Sérgio tivesse deixado o sacerdócio para casar-se com ela, teoricamente essa personagem teria uma vida feliz, o que estaria desentoadando do universo social de decadência e declínio que caracteriza o mundo representado.

Já se disse aqui que essa representação não necessariamente significa a morte do sistema, pois é comum se ver na narrativa uma certa referência à continuidade daquele mundo em declínio: “Repetiam-se as mesmas cenas de muitos anos, entre ele e Rosa. Dizia Dante: “La nostra vita é siccome uno arco montando e volgendo...”.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 17); “Nair sentiu as responsabilidades de dona-de-casa. Teria filhos e o marido atencioso e bom”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 156). Nota-se que Nair continua a mesma vida das mulheres de seu tempo: casa-se, tem filhos e cuida da vida doméstica. Em sua última aparição no enredo ela encontra-se à espera do terceiro filho.

4.4 O narrador na contramão do sistema social que “reproduz”

Rosenfeld (2011, p. 25) afirma que “somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício”. A discussão em torno dessa ideia já foi iniciada aqui por meio dos estudos de Bakhtin (2015) sobre o falante no romance. É pertinente, pois, neste momento da pesquisa, analisar o foco narrativo do romance *Malhadinha*, para identificar nele a ocorrência do discurso ambíguo que possa estar concomitantemente a serviço do narrador e da personagem. A partir disso, das abordagens teóricas e das análises feitas anteriormente, objetiva-se verificar como o discurso do narrador contribui para sustentar a hipótese levantada

nesta pesquisa: a de que o romance em estudo representa ironicamente um sistema social em decadência.

A exemplo do que Georg Simmel diria do dinheiro, a *mimesis* desconhece um senhor: serve tanto de propagadora do contágio tendencialmente aniquilador de toda a sociedade, como para armar o cenário antagônico ao contágio destrutivo. (COSTA LIMA, 2012, p. 24).

Por meio da trajetória percorrida até aqui, tem-se procurado demonstrar que o romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, constitui-se sob a forma de *mimesis* da representação e que a temática principal é a representação de decadência manifestada de diferentes modos no enredo: decadência da fazenda, da cidade, dos ideais, dos seres etc. Se “a *mimesis* desconhece um senhor”, acredita-se que o narrador esteja na contramão de muitos aspectos por ele representado, nessa narrativa, pois, apesar de permitir que as personagens se manifestem por si mesmas, em diversas situações é possível perceber com qual discurso ele se identifica. “Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc.” (ROSENFELD, 2011, p. 26).

Em *Malhadinha* há um universo de personagens cujas histórias se enlaçam na constituição do enredo; segundo o mesmo Rosenfeld (2011, p. 26) o narrador fictício “não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados”. É notória essa característica do narrador fictício de narrar pessoas entretecidas com eventos e estados, nesse romance; o narrador não se põe por muito tempo a descrever as personagens, ou os eventos, mas apresenta-as no mesmo instante em que narra suas vivências.

Segundo Rosenfeld (2011), a opção pela narração e não pela descrição oportuniza ao leitor participar dos eventos, em vez de levá-lo a se perder numa descrição que pouco apresenta a imagem da coisa. “A narração [...], para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano [...]”. (ROSENFELD, 2011, p. 28). Já se demonstrou que em *Malhadinha*, até mesmo pela quantidade de personagens e histórias, a presença humana é uma constante, inclusive, ainda quando há a

descrição do espaço, da paisagem e dos eventos em geral, estas descrições não aparecem sem que estejam perpassadas pela ação de uma personagem.

Tem-se afirmado que o romance *Malhadinha* se constitui sob a *mímesis* da representação. Desse modo, antes de discutir especificamente o foco narrativo desse romance, vale realçar o que sobre esse tipo de *mímesis* consolidou Costa Lima:

Na *mímesis* da representação - a semelhança com uma cena do real aparenta preponderar sobre diferenças com a mesma cena, e as diferenças ali se dispõem como armadilhas para iludir os incautos, que então afirmam que a obra *exprime* o real. (COSTA LIMA, 2012, p. 26).

Em *Malhadinha*, não é difícil identificar o vetor preponderante da semelhança com ‘cenas do real’; evidencia-se que esse romance representa a vida numa fazenda e na cidade de Oeiras em um período em que o sistema social patriarcalista ainda é bastante forte e rege os hábitos, costumes, crenças e modos de vida das pessoas naquela região. No entanto, essa representação não acomoda o sentido tradicional do termo nem a função subalterna de privilegiar o primado do social obrigando o leitor a ver a obra como resultante de uma dada organização social ou cópia fiel de uma realidade exterior.

Em *Malhadinha*, a representação, por ser fortemente marcada pela semelhança, apresenta as diferenças dispostas de tal forma sutis que se ‘dispõem como armadilhas para iludir os incautos’, no dizer de Costa Lima. A análise do foco narrativo do romance é decisiva para, associada às análises anteriormente feitas nesta pesquisa, aclarar as armadilhas e perceber que *Malhadinha* não é uma narrativa que pura e simplesmente reproduz o contexto social de uma época.

Em *Malhadinha*, identifica-se a *onisciência* do narrador e, ligado a esta, um tom de ironia que transmite o efeito de criticidade em relação aos costumes da sociedade representada. Assim, além do suporte teórico, sobre *mímesis*, representação e ironia, abordado nos capítulos e itens anteriores deste trabalho, para verificar com cuidado o tipo de narrador do romance em estudo e o efeito de sentido advindo de sua escolha, é importante refletir sobre os estudos da *Tipologia do Narrador* de Norman Friedman (2002) e as análises de Ligia Chiappini Moraes Leite (2005) sobre o foco narrativo.

Em síntese já se demonstrou que: ambientado em fins do século XIX, numa sociedade desatualizada, no que diz respeito ao desenvolvimento cultural, político, social, econômico e tecnológico, *Malhadinha* retrata costumes típicos dessa sociedade. Tais como: casamento entre primos, formação das mulheres limitada a ensinamentos religiosos e tarefas do lar; formação acadêmica para homens de posses que poderiam migrar para grandes centros urbanos; fim da escravidão com permanência do trabalho escravo nas fazendas; dificuldades de vida no campo, num tempo em que o transporte era feito apenas com ajuda de animais e não havia energia elétrica, dentre outros aspectos.

Além disso, o romance tematiza enfaticamente as angústias das personagens que começavam a enxergar os problemas decorrentes do atraso daquela sociedade, em que a palavra dada, ainda, era lei; elas se viam presas a um sistema que as fazia incapazes de se realizar pessoalmente. O romance trata de muitos pontos temáticos apresentados através de histórias vividas pelas personagens. Não há espaço neste trabalho para minuciar todos esses pontos, inclusive, a continuidade de vida escrava dos moradores da fazenda e da cidade, pós-libertação da escravatura, é, sem exagero, tema que poderia suscitar outra pesquisa. Neste estudo, tem-se limitado a abordar a temática central de decadência do sistema social representado e as consequências oriundas dele. Certamente a manutenção da vida escrava com aparente liberdade é uma das consequências desse sistema decadente.

Na *Malhadinha* inexisteriam escravos, libertos por cartas de alforria dadas por Noé e Pedro, a pedido de Sinhá. Quase todos os pretos permaneciam na fazenda, no trabalho do mesmo jeito, de dedicada submissão. Ganhavam o necessário do alimento e vestuário precário, sem maiores ambições e esperanças. Acostumados à vida subumana e miserável, sequer imaginavam existência diferente. Deus assim queria, assim fosse! Da mesma forma o pensamento de D. Sinhá, se a providência divina fez a raça preta e submissa, a esta cabia servir os senhores com dedicação e boa vontade, tratada com amor. Maria Ferreira dispensava bondade aos pretos novos e sadios, trabalhadores, como aos velhos e doentes, inválidos e imprestáveis, recolhidos à Varanda Velha onde nada lhes faltava: comida, remédio, assistência possível. [...]. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 86).

Com Brait (2008) se disse que a ironia é o recurso pelo qual se exprime o contrário do que está enunciado, com o objetivo de argumentar, de posicionar-se de

maneira oposta ao que foi dito. Nota-se nessa citação o tom de ironia do narrador ao narrar o paradoxo de que inexisteriam escravos na Malhadinha, mas quase todos os pretos permanecem no trabalho do mesmo jeito, de dedicada submissão. A ironia se acentua quando se diz que os escravos “estavam acostumados com a vida subumana”; ao dizer que “Deus assim queria, assim fosse!”, o narrador introduz um discurso que não é dele, mas possivelmente um discurso repetido pelos escravos os quais também não são os autores desse pensamento. Logo em seguida, o narrador demonstra que esse é o pensamento de Maria Ferreira que “tratava os negros com bondade, mas sem igualdade”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 86).

Saber o ponto de vista de quem narra um acontecimento é certamente uma das maneiras eficazes de descobrir as armadilhas de um texto, de perceber o que subjaz ao que está expresso. Quem conta a história? Do ponto de vista de quem o leitor fica sabendo dos fatos narrados no romance? Essa foi uma das questões capitais levantadas por Norman Friedman a fim de chegar a uma tipologia mais sistemática e completa a respeito da problemática do narrador.

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) quem fala ao leitor? [...]; 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? [...] 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? [...] e 4) A que distância ele coloca o leitor da história? [...]. E, ademais, já que nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia (sic.) à imagem. (FRIEDMAN, 2002, p. 172-172).

Da análise em torno dos pressupostos da teoria do foco narrativo, de Lubbock e de outros teóricos precursores, Friedman apreende a distinção de conceitos-chave em torno dos quais está alicerçada a sua tipologia como: a oposição entre “narrar”/ “contar” e “cena” /“sumário”.

As análises de Lubbock encaminham-se pouco a pouco para a obra que seria para ele modelar, na "arte da ficção": os romances de Henry James. Serve-lhe de guia teórico desse percurso, de Tolstói a Henry James, a distinção entre *narrar (telling)* e *mostrar (showing)*. Na verdade, essa distinção tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto mais este intervém, mais ele *conta* e menos *mostra*. Por outro lado, completa essa dupla (*narrar* e *mostrar*) a

oposição CENA e SUMÁRIO (PANORAMA). Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. (LEITE, 2005, p. 14).

No romance *Malhadinha*, há momentos em que o narrador mostra a cena, mas é predominante o aspecto do contar. Além disso, é comum a presença do sumário, ou seja, o narrador conta os acontecimentos condensando-os, ‘passando por cima dos detalhes’ e resumido em pouco espaço muito tempo de história. A exemplo, a citação seguinte narra o período em que Nair dava aulas para Francisquinho, filho de Hélio, por ordens de Maria Ferreira, para que o menino aprendesse a ler e escrever.

[...] Não se pode deixar uma criança que tem o sangue da família vivendo assim ao deus-dará, sem aprender a ler e a escrever, pelo menos. Diz à mãe dele pra mandá-lo aqui em casa, toda tarde. Eu não **tu** mais prestando, mas a Nair pode ajudar a desasná-lo.

[...]

Para Nair as aulas representavam distração. Enfasiara-se da vida na Malhadinha, monótona, sem graça. Aprendera, como as irmãs, a bordar, a fazer crochê, a tecer redes. Não sentia atração alguma por trabalhos manuais. Gostava de ler, mas se esgotaram as insossas vidas de santos de Mãe Sinhá e os poucos livros que o Nelson deixara em casa de Pedro. Sérgio lhe dera pequena Bíblia de linda encadernação, que ela folheava à noite, antes de dormir. Apreciava sobretudo as mulheres do Antigo Testamento, a coragem de Judite, a perseverança de Ester, a dedicação a seu povo, a beleza da mulher, a sedução feminina a serviço de uma causa justa. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.120).

Percebe-se que, neste parágrafo, o narrador além de revelar os motivos que levam Maria Ferreira a querer que Francisquinho aprenda algo: ela havia aceitado a ideia de o menino ser filho de Hélio; ele (narrador) sumariza em poucas linhas o que representa boa parte da vida de Nair no enredo: sua insatisfação com a vida monótona na Malhadinha; a pouca atração pelos trabalhos manuais, apesar de ter aprendido todos eles, seguindo o mesmo caminho das irmãs; e sintetiza de forma ainda mais engenhosa o processo que levou Nair a adquirir o pouco conhecimento cultural que ela demonstra ter.

O narrador, em poucas palavras, dá ao leitor a oportunidade de entender de onde partiram as ‘ideias livres’ de Nair, sobre as quais se refletiu no item anterior

desta pesquisa. Essa sumarização endossa o argumento que se tem firmado de que a narrativa não deixa fio solto quanto à coerência interna e/ou à representação verossímil de uma mulher que, ambientada no século XIX, tenha ideias avançadas em relação às mulheres de seu tempo. Essa representação não é um elemento fantástico e/ou inverossímil ao contexto enunciativo, 'não deriva do sangue, nem é um milagre' como insinuou a personagem Sérgio sem compreender as ideias livres e a inteligência da moça criada nos 'rincões brutos de Oeiras'. O leitor é tentado a cair na armadilha e acreditar com Sérgio que Nair é uma mulher especial, fruto de um milagre.

No entanto, sendo o narrador onisciente e utilizando-se da técnica do sumário, em poucas linhas, ele esclarece rapidamente todo o processo de formação, por meio do qual Nair adquiriu a pouca cultura que demonstra em seu discurso: além dos livros de Santos da mãe, ela esgotou a leitura dos livros de Nelson que ficaram na casa de Pedro; e ainda leu a Bíblia. Nessa simples informação de que Nair folheava a Bíblia que Sérgio lhe deu, o narrador conduz o leitor a identificar o efeito de ironia em torno da construção das ideias 'soltas' de Nair.

A Bíblia, que supostamente serviria de instrumento para formar a consciência dos valores católicos, e por extensão patriarcais, fazendo de Nair uma mulher contida, conformada e recatada, é justamente o lugar onde ela descobre exemplos de mulheres corajosas (Judite), perseverante (Ester), dedicada a seu povo; é onde ela observa "a beleza da mulher, a *sedução feminina* a serviço de uma causa justa". A expressão 'causa justa' é notoriamente ambígua nesse contexto; se a ironia diferencia-se das outras formas de oposição e de discurso ambíguo pela sua capacidade argumentativa; e se uma palavra pode estar no texto a serviço de dois falantes, pode-se conjecturar que essa expressão pode ser lida tanto como pertencente ao discurso Bíblico de onde partiu, ou pode ser entendida como pertencente aos interesses de liberdade de Nair.

"A ironia geralmente descreve em termos valorizantes uma realidade que ela trata de desvalorizar". (BRAIT, 2008, p. 64). Nessa perspectiva, sabendo que o narrador pode identificar-se com uma ou mais personagens, acredita-se que a referência à Bíblia, nesse trecho, com tom de ironia em torno da situação apresentada, enfatiza a identificação do narrador com a causa de Nair, visto que a informação de que Nair apreciava sobretudo as mulheres do Antigo Testamento é dada pelo discurso do narrador o qual parece concordar com ela sobre a descrição

que faz das mulheres. A maneira enfática com que caracteriza as mulheres e fala da admiração de Nair por elas, leva o leitor a quase acreditar que quem está falando é a própria Nair.

Friedman (2002) organiza sua tipologia do geral para o particular: “da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem”. (FRIEDMAN, 2002, p. 172). E, sobre os modos de transmissão do material da história, afirma:

Temos primeiro, portanto, que definir concretamente nossa principal distinção: sumário narrativo (contar) *versus* cena imediata (mostrar). A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002:172).

A partir dessa distinção, Friedman (2002) alerta para o fato de que nas narrativas tradicionais, dentre as quais as do início do século XIX, é predominante o sumário narrativo, enquanto o é a *cena* nas narrativas modernas do século XX. No entanto, é bom lembrar que a classificação de “cena” e “sumário”, bem como as que se referem aos diversos tipos de narrador identificados por Friedman, de acordo com Leite (2005, p. 26), “trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro”.

De posse dos estudos realizados acerca do foco narrativo, Norman Friedman (2002) propõe oito categorias de narrador cuja classificação orienta-se pelo modo de narrar e o tratamento dado aos acontecimentos. Assim, procurando fornecer elementos para responder às questões citadas anteriormente, o pesquisador americano chega às seguintes categorias: Autor onisciente intruso, Narrador onisciente neutro, “Eu” como testemunha, Narrador-protagonista, Onisciência seletiva múltipla, Onisciência seletiva, O modo dramático, A câmera.

Nesta pesquisa, tem-se afirmado que em *Malhadinha* existe um narrador onisciente. Segundo Friedman há pelo menos, quatro categorias de narrador em que

se percebe o posicionamento de um ser onisciente. É salutar, pois, encaminhar-se para uma classificação mais específica do narrador desse romance, de acordo com as categorias propostas por Friedman. Para tanto, necessita-se explorar os conceitos de *narrador onisciente neutro*, e *onisciência seletiva múltipla*, para ilustrar a possibilidade de que estes sejam os dois tipos de modos de narrar identificados no romance em análise.

Narrador onisciente neutro:

“[...] ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa). [...] “A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro” [...]. Com relação à caracterização, embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria. [...] A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele escreverá como a vê, não como a veem suas personagens. (FRIEDMAN, 2002, p. 174-175).

Em sentido lato, o que Friedman (2002) afirma é que o narrador *onisciente neutro* (diferentemente do autor onisciente intruso) não costuma fazer intromissões e digressões que afastem muito o leitor da narrativa, no entanto, ele se permite usar sua própria voz, geralmente, fazendo comentários críticos, irônicos. É nesse sentido que se afirmou anteriormente que o narrador de *Malhadinha* se identifica com as ideias de Nair; é visível que ele descreve as mulheres do Antigo Testamento como ele as vê e não necessariamente como Nair as tenha visto, pois como se nota com Friedman (2002) a ausência de intromissões, quer dizer, o fato de o texto está ali em terceira pessoa, impessoal, não significa que o autor negue a si mesmo uma voz. Já se disse com Rosenfeld (2011) que o autor transforma-se no narrador fictício, logo é essa voz que se diz apresentar-se identificada com a voz de Nair e com outras vozes no enredo de *Malhadinha*. Quanto aos modos de narrar, este narrador (o onisciente neutro) tanto se utiliza da cena (permitindo as personagens falarem por si mesmas) quanto do sumário. Sendo este último, o modo preponderante, através do qual o narrador descreve e explica as personagens.

O capítulo 02 da obra *Malhadinha* começa com a descrição de um café da manhã na casa de D. Sinhá. Depois de informar os cuidados de D. Sinhá –

vistoriando os preparativos para o café, a posição em que as personagens sentam à mesa e os tipos de comidas que compõem a refeição – o narrador faz uma breve explicação sobre o que a personagem Marcela gosta de comer, descreve rapidamente a personagem Sérgio e deixa claro, pela voz de D. Sinhá inserida no discurso (identificada pelo uso de aspas), que os dois são prometidos, desde criança, para o casamento.

Marcela gostava deste último com muita manteiga-de-nata. Ia cortando, com a faca, pequenas rodelas de bolo, passava manteiga dos dois lados, comia com delícia. O primo Nelson dizia que as espinhas frequentes no rosto da moça provinham da manteiga excessiva. Ela não acreditava. [...]

Sérgio devia ter seus quatorze anos, começava a criar ligeiro buço sobre o lábio superior. Marcela, da mesma idade. Destinavam-se ao casamento, desde meninos, pela família. “Marcela é para casar com o Sérgio” – impunha D. Sinhá. [...]

Um dia, debaixo do Cajueiro, sentada na pedra costumeira, Marcela indagou aborrecida:

— Qual é a graça que tu **acha** na Zefinha?. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 13-15).

Respondendo às questões de Friedman: Quem narra? Um narrador onisciente neutro, porque se trata de uma voz impessoal na terceira pessoa que sabe de tudo sobre as personagens, mas pouco comenta. De que lugar? Por ser onisciente, o ângulo é ilimitado, nesse trecho, fala-se provavelmente de cima, com uma visão panorâmica dos acontecimentos: o narrador havia descrito tudo que estava em torno da mesa, demonstra que sabe qual é o bolo preferido de Marcela, os comentários de Nelson sobre essa preferência, a descrença da moça em relação ao comentário do médico, os pensamentos de Maria Ferreira etc. Que canais utiliza? Predominam suas próprias palavras, e há a inserção das palavras das personagens como se o narrador observasse tudo diretamente. A que distância do leitor? O leitor tem acesso direto a uma amplitude de informações possíveis, ficando, portanto, próximo da narrativa.

O emprego de marcas temporais do pretérito (como ‘um dia’, dentre outras) é um recurso constantemente utilizado pelo narrador de *Malhadinha* quando quebra a linearidade do romance e regressa ao passado das personagens; esse emprego do pretérito é um dos instrumentos utilizados para aproximar o leitor da história contada, pois, conforme Rosenfeld (2011, p. 26), na narrativa, “o pretérito

perde a sua função real (histórica) de pretérito, já que o leitor, junto com o narrador fictício, “presencia” os eventos”. Entre um período e outro do excerto anterior, foi suprimida toda uma narração por meio da qual se caracterizam Sérgio e Marcela, conta-se como aprenderam ler e escrever com Maria Ferreira e “desconheciam ao certo o tempo em que a amizade infantil se transformara em amor. Seria amor?” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 14).

Observa-se que, quando o narrador diz “um dia, debaixo do cajueiro...”, ele abandona a cena presente do café da manhã, e toda a narração que vinha fazendo sobre Sérgio e Marcela, e conduz o leitor rumo ao passado onde presencia a cena de Marcela com ciúmes de Sérgio. Com essa estratégia, dentre outras, como muitas vezes, interferindo com expressões que o leitor não sabe se pertencem a ele ou à personagem (Seria amor?), o narrador de *Malhadinha* mantém-se próximo do leitor.

A respeito da onisciência seletiva múltipla:

[...] Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente, como externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção da cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. [...]

Poderíamos questionar de que maneira, exatamente, este modo de apresentação, em que o autor nos *mostra* estados internos, difere da onisciência normal, em que o autor perscruta as mentes de seus personagens e *conta*-nos o que está se passando lá. A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro os sumariza e explica depois que ocorrem (narrativa). (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Evidencia-se que o próprio Friedman (2002) destaca a proximidade entre esses dois tipos de narrador (bem como entre estes, e todos os outros tipos que têm como base a onisciência), explicitando que são traços sutis, mas singulares e perceptíveis que fazem a diferença entre esses modos de narrar. O diferencial na *onisciência seletiva múltipla* é o fato de que, à medida que a personagem vai pensando, o narrador vai mostrando imediatamente seu estado interno ao leitor, predominando, portanto, a cena, cujos canais de informação e ângulos de visão

podem ser variados. Já a *onisciência neutra* com predominância da sumarização narra e explica os fatos depois que ocorreram, como se exemplificou através da citação anterior sobre as leituras de Nair. Segundo Friedman (2002), as categorias: *narrador onisciente neutro* e *onisciência seletiva múltipla* viabilizam a construção dos respectivos efeitos de sentido:

[...] se é essencial aos propósitos de um narrador que as mentes de muitos sejam reveladas livremente e à vontade para produzir, por exemplo, o efeito de um meio social à maneira de Huxley – e se o tom superior e elucidativo do autor deve dominar a percepção e a consciência de seus personagens – para produzir aquele efeito típico de Huxley – de pequenez, futilidade e indignidade – então o Narrador Onisciente Neutro é a escolha lógica.

[...]

Se o autor está interessado pelo modo como personalidade e experiência emergem como mosaico a partir do choque com as sensibilidades de diversos indivíduos, então, a Onisciência Seletiva Múltipla dará esse jeito. (FRIEDMAN, 2002, p. 180-181).

Verifica-se que a técnica pode revelar os propósitos do autor, e até seus valores incorporados por meio dela. Em ambos os modos de apresentação citados o fato de serem *oniscientes* lhes garante um modo de narrar ilimitado, um ponto de vista que pode surgir de ângulos de visão e canais de informação variados, aproximando ou distanciando o leitor dos fatos narrados.

Assim, das particularidades das categorias citadas, resultam as seguintes possibilidades: com o narrador onisciente neutro, o propósito é revelar as mentes de muitas personagens, sem deixar perder o tom elucidativo da voz superior do narrador, que domina a percepção das personagens. Desse modo, produz-se um efeito social em que se destaca a pequenez dos seres diante do todo, do sistema que rege os comportamentos numa dada sociedade. Com a *onisciência seletiva múltipla*, o narrador diminui a centralidade do poder de sua voz e permite o choque de ideias por meio da manifestação dos sentimentos das personagens.

O excerto a seguir (em parte, já citado nesta pesquisa, aqui se faz necessário para ilustrar a análise de outro aspecto: o modo de narrar), extraído também do capítulo 02 do romance em estudo, traz, a título de exemplo, momentos do enredo em que se identifica uma passagem do modo de apresentação de um *narrador onisciente neutro*, para um *narrador onisciente seletivo múltiplo*.

[...] olharam-se longamente sem falar e sem sorrir. O menino beijou-a primeiro na testa, depois nas faces, finalmente roçou-lhe os lábios de leve. Abraçou-a com ímpeto e notou pela primeira vez os pequenos seios pontudos, comprimidos contra o seu tronco.

Terminado o abraço, Marcela soltou-se bruscamente e saiu correndo para casa, direta ao quarto e deitou-se na rede. Sentiu terrível mistura de alegria, satisfação, remorso e medo. Mãe Sinhá vivia falando de pecado, de cousas proibidas por Deus, que não podiam ser feitas. Não as declarava claramente, mas Marcela adivinhava. D. Sinhá dizia que as pessoas eram filhas do pecado, exceto Nossa Senhora, uma graça divina para aquela que deveria ser a mãe de Deus. Uma vez, Sérgio perguntara:

___ Mãe Sinhá, o que é concebida?

___ Concebida... é concebida... quando a criança se forma na barriga da mãe.

___ A senhora disse que é Deus quem bota os meninos na barriga da mãe como é que pode ser pecado?

___ Menino não pode entender essas cousas, não! Quando você crescer, vai saber o que é.”

[...] (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 15-16).

Observa-se que o narrador em terceira pessoa inicia com uma apresentação sumária em que sintetiza os acontecimentos do passado relativos ao primeiro beijo de Sérgio e Marcela. Ele descreve passo-a-passo as ações que vão de um olhar mútuo, passando pelo beijo - na testa, nas faces, nos lábios - até o instante em que o abraço impetuoso lhes faz perceber a sensibilidade dos corpos. Nessa perspectiva, é, pois, um narrador onisciente neutro que apresenta os fatos, de um ângulo superior, da posição de quem tudo presenciou, ou seja, é pela sumarização que a cena aparece para o leitor depois que aconteceu.

Na sequência desse excerto, o narrador continua contando as reações e os sentimentos de Marcela após o beijo. A onisciência neutra, apenas pela voz do narrador, vai até o momento em que ele descreve os sentimentos de Marcela: “Sentiu terrível mistura de alegria, satisfação, remorso e medo”. A partir desse ponto, o narrador começa a inserir a voz da própria Marcela, no meio de sua descrição. “Mãe Sinhá vivia falando de pecado, de cousas proibidas por Deus, que não podiam ser feitas”.

Nesse instante, é possível afirmar que há o entrecruzamento de vozes do narrador com a voz da personagem, mesmo sem a presença dos verbos de elocução, devido à observação da expressão “Mãe Sinhá” (Marcela) e “D. Sinhá” (narrador). Posteriormente, sem interrupção, o narrador retoma o comando da apresentação sumária, retorna ao passado, e, em discurso direto, dá voz às

personagens e apresenta a *cena* em que Sérgio interpela “Mãe Sinhá” para que lhe explique as coisas de “concepção sem pecado”.

Com o mesmo recurso do pretérito, (‘uma vez’) o narrador aproxima-se do leitor, introduzindo o discurso das próprias personagens para que ele (leitor) presencie as inquietações dos jovens daquela sociedade ao se depararem com questões que a ‘Mãe Sinhá’ não consegue mais explicar. Pode-se conjecturar que as respostas furtivas de Maria Ferreira, apresentadas na narrativa com sua própria voz, são uma das pistas que o narrador vai distribuindo ao longo do texto para representar o sistema social decadente. Nem mesmo aquela que com mais nitidez representa o sistema de valor patriarcalista e/ou católico tem resposta plausível ou convincente para questões que começam a sair do silêncio. E nesta observação está também o desnudamento de uma das armadilhas da semelhança que, uma vez descoberta, encaminha a análise para o encontro das diferenças na *mímesis* da representação desse romance.

Fica demonstrado que, nesse ponto da narrativa, já aparece uma espécie de *cena* em que o narrador onisciente neutro, misturando sua voz com as vozes das personagens, mostra os motivos que levam Marcela, ingenuamente, a sentir medo e se inquietar por causa do beijo que o primo lhe dera. Entretanto, é na continuidade da apresentação que se percebe, com maior notoriedade, o surgimento da onisciência seletiva múltipla.

Deitada na rede, Marcela pensava. Era amor aquilo, era aquilo pecado? Como seriam mesmo que as crianças vinham ao mundo? Com beijos de amor? Pelas conversas que ouvia das pessoas grandes devia haver um contato mais íntimo, entre um homem e uma mulher, mas não atinava bem o que fosse. Talvez a Zefinha soubesse, a moleca tinha espertezas, devia saber. Precisa ter cuidado não deixar mais o Sérgio abraçá-la daquele jeito. [...] Que teria dado nele? Era aquilo amor, de que falavam as pessoas grandes? Mãe Sinhá só falava em amor ao próximo, em amor de Deus. [...] Tinha muito medo do pecado. Mãe Sinhá dizia que o pecado da carne é o que levava mais gente para o inferno. Seria este o pecado da carne? Marcela amedrontava-se do inferno: o cão espetando a gente com um garfão enorme em cima do coração, e jogando numa fogueira sem fim milhares de vezes mais quente do que o calor da terra. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 15-16).

Verifica-se que o narrador entrega a narrativa à personagem e deixa que ela vá construindo e mostrando simultaneamente a *cena* que revela suas angústias

e incertezas diante da possibilidade de estar ou não amando, de ser ou não pecado. A voz do narrador quase desaparece nesse fragmento. Ele sabe tudo sobre o interior da personagem, mas não diz mais nada. O leitor não tem mais a quem escutar, a não ser entrando diretamente na mente da personagem. A história, a angústia de Marcela vem direto da sua cabeça, do seu interior repleto de questionamentos, às vezes, intensificados pela impossibilidade de ter com quem conversar.

Em *Malhadinha*, a angústia de personagens, por não terem com quem dialogar abertamente sobre amor, sexo, dentre outros assuntos, é recorrente. É geralmente nesses momentos de interpelação interior que aparece nesse romance a onisciência seletiva múltipla. No capítulo 19, observa-se também esta categoria de narrador, numa cena em que Raquel, assim como Marcela, está a se questionar sobre coisas de amor.

_Meu Deus! _ dizia-se Raquel _estou apaixonada por Nelson, não há mais dúvida. Que fazer? Vou me confessar, contar tudo ao padre, pedir conselhos. Será que o casamento dele poderá ser anulado? Afinal de contas a Rosa está louca, não tem mais cura. É possível um homem novo e forte como o Nelson viver sem mulher, sem construir uma família? Não tenho coragem de falar uma coisa dessas com o padre José. Como eram absurdas as leis da sociedade, os preconceitos idiotas! O padre, um sacerdote que havia feito voto de castidade, podia viver amigado e ter filhos porque sua amásia era uma mulata de condições inferiores. Comentava-se o fato, mas, no fundo, se aceitava e até se achava graça da situação. Agora, entre nós o negócio seria diferente. Resultaria num escândalo sem tamanho se resolvêssemos viver juntos, formar uma família, abençoada apenas pelo amor. Não quero nem pensar no que poderia acontecer. Os mexericos sem fim da Filó e sua caterva. E o pai e a mãe, Nossa Senhora! Morreriam de desgosto. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 74-75).

Verifica-se que o leitor vai descobrindo os dramas de Raquel simultaneamente com o momento em que ela constrói no pensamento os questionamentos. Nessa construção, o receptor toma consciência do perfil da sociedade em que Raquel está inserida, como se numa única cena o narrador quisesse mostrar o conteúdo de um sumário narrativo que poderia se alongar por vários parágrafos, caso fosse descrever com sua própria voz.

Por meio das angústias de Raquel, sobre a possibilidade de se casar ou não com Nelson, fica-se sabendo que fofoca e hipocrisia afetam diretamente a vida

e os comportamentos de algumas pessoas naquela sociedade; que essa sociedade é dividida em classes (“Agora, entre nós o negócio seria diferente”); e que ela e Nelson estão do lado da alta sociedade ou do lado daqueles que devem obedecer às convenções sociais sob pena de passarem a ser mal falados, desrespeitados. Nota-se que, até então, não tinha acontecido nada entre Raquel e Nelson; essa cena revela o desespero de Raquel em apenas se descobrir apaixonada pelo primo, isso porque ela conhece os costumes da sociedade e prevê o futuro dos dois, caso eles assumam algum compromisso perante ela (sociedade).

O narrador por meio da onisciência seletiva múltipla – modo de apresentação que permite mostrar os estados internos da personagem – apresenta os sentimentos e pensamentos de Raquel à medida que eles vão surgindo, e com essa técnica entrecruza sua voz com a dela para criticar a hipocrisia da sociedade. Nota-se que Raquel, prevendo o futuro dela com Nelson (‘resultaria num escândalo sem tamanho’), compara sua situação com a realidade de um sacerdote. Neste ponto, o narrador é explicitamente irônico e crítico com a situação comparada porque enquanto Nelson, homem jovem, fica preso ao compromisso com a família, mesmo depois que a mulher enlouquecera, em nome da manutenção das convenções e valores sociais, a mesma sociedade que os condenaria fecha os olhos para a situação do padre que “podia viver amigado e ter filhos porque sua amásia era uma mulata de condições inferiores.”; comentava-se, mas se aceitava e até se achava graça.

Além do que está explícito no raciocínio de Raquel (que na verdade acredita-se ser um raciocínio do narrador, pois pelo perfil que o romance apresenta de Raquel, dificilmente ela faria sozinha esta crítica): o fato de a sociedade fechar os olhos para a vida “irregular” do padre porque sua amásia era de classe social inferior; considerando-se o contexto social e as relações de poder do sistema representado no romance, pode-se dizer que naquela sociedade, um padre ocupava, ao lado do patriarca, lugar de destaque no topo do poder. Desse modo, quem iria discutir com o sacerdote que era representante, propagador da moral e dos bons costumes?

Essa observação auxilia na argumentação de dois pontos indicados nesta pesquisa: primeiro no que diz respeito à apatia ou falta de coragem da personagem Nelson para reagir às situações que ele considerava absurdas; vê-se que sua obediência aparente às convenções é justificada no enredo pelo lugar social que ele

ocupa: nem é voz de poder, nem é classe social inferior – aquela para quem os costumes não são lei. Nelson, assim, entra no jogo de hipocrisia do sistema, subverte as normas e finge ser o homem que se manteve fiel ao compromisso feito com a família.

Um outro ponto é o que se refere à representação irônica de um sistema social em decadência. Verifica-se no excerto anterior do romance que o que parece apenas uma indignação de Raquel, em relação à vida do padre José, é um dos elementos de crítica social e representação de decadência do sistema mais expressivos do romance. O padre, que supostamente deveria servir de exemplo dos valores morais e dos costumes naquela sociedade, fere o voto de castidade, mantém-se amasiado com uma mulher e tem filhos com ela, e a sociedade finge que não vê só porque a mulher é mulata de condições inferiores; quer dizer, um dos representantes maiores dos valores do sistema os fere de maneira violenta e ninguém o questiona. É como se o narrador estivesse mostrando, sem o dizer expressamente, que este é um sistema fadado ao insucesso.

Em suma, pelos exemplos aqui elucidados, pode-se conjecturar que, em *Malhadinha*, há características convincentes para se chegar à afirmação de que o narrador onisciente neutro divide espaço com uma onisciência seletiva múltipla. E, nessa troca, o narrador aproveita para permitir que as personagens falem por si mesmas. “Trazer a voz do outro para a narrativa é colocar o leitor em contato direto com o conteúdo e os pensamentos da própria personagem; é apresentar o outro “em pessoa’ como unidade integral da construção”. (BAKHTIN 2009, p. 150). Nelson é uma personagem que, por razões sociais, precisava manter as aparências. Mas quando o narrador onisciente lhe entrega a voz em discurso direto, o leitor fica conhecendo de perto sua unidade, seus verdadeiros sentimentos e ideais em relação ao mundo em que vive:

Nelson deitado, a cabeça alta, pernas trançadas, lia **Le Candide**.

_ Tu **num cansa** de ler? – foi dizendo e passando por baixo dos cordões da tapuirana, para sentar-se na cadeira da escrivaninha.

_ É ... não tenho outra cousa para fazer...

_ Volta-ire? O que é isso?

_ Voltér – corrigiu o médico, fechando o livro. **Le Candide**, uma obra que Mãe Sinhá devia ler. Uma sátira contra o mundo falso em que vivemos, contra a intolerância e a injustiça de um modo geral.

_ Intolerância como?

- _ Intolerância religiosa. Tu não imaginas como era isso na Europa. Muita luta, muita perseguição, muita injustiça, muito ódio...
- _ Mas aqui não tem disso.
- _ Porque Mãe Sinhá não tem o poder que os reis e os padres possuíam, na Europa. Se ela tivesse, bem que faria sua pequena matança de infiéis, em nome de Deus. Infiéis e amancebados como tu. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.26).

Nelson revela-se consciente da falsidade que circunda o mundo em que vive e explicita sua insatisfação quanto aos costumes religiosos e patriarcais preservados por Maria Ferreira. Nesse fragmento nota-se a referência direta a uma das obras mais irônicas e críticas do pensamento filosófico do século XVIII, inclusive, esta obra foi proibida na época de sua publicação, acusada, dentre outras coisas, de blasfêmia religiosa. No romance, a própria personagem explica em síntese o teor de criticidade da obra citada em relação à intolerância religiosa e estende a crítica à personagem que em *Malhadinha* representa o discurso patriarcalista e/ou religioso.

Bakhtin (2015), em outros termos, afirma que é preciso deixar que a personagem ressoe com sua própria palavra para que se possa representar adequadamente seu universo ideológico; isso acontece geralmente por meio do discurso direto e é feito de maneira intencional. Desse modo, acredita-se que o narrador, ao deixar fluir o universo ideológico de Nelson - fato que na narrativa se manifesta recorrentemente e sem interrupção que possa suscitar ironia ao discurso da personagem, ao contrário, o que se nota é o narrador identificando-se com suas ideias -, aproveita seus posicionamentos para criticar o sistema social representado. É nesse sentido que se afirma que o narrador de *Malhadinha* está na contramão do sistema social patriarcalista que 'reproduz' (melhor dizer que *representa*), quando ele, na conjuntura do romance, identifica-se com as personagens que se manifestam contra o sistema.

Para ilustrar mais um, dentre outros exemplos, em que se percebe o narrador, utilizando-se do discurso da personagem para criticar o sistema social e político da sociedade de *Malhadinha*, cita-se uma sumarização em que ele conta os caminhos que Sérgio iria percorrer. Contando um longo período das situações conflituosas que envolvem Sérgio na juventude, o narrador fala como se estivesse dentro da mente da personagem, como se fosse o próprio Sérgio falando. E, nessa narração, é possível perceber que a voz onisciente se compadece da situação infeliz

de Nelson; logo em seguida apresenta diretamente a cena em que os irmãos conversam e, por meio desse diálogo, introduz na narrativa a referência a um outro texto conhecido pelo teor de criticidade:

O Nelson estudou no Rio de Janeiro, teve grau de medicina e permaneceu na vida sem trabalho, a mulher doida, ele morrendo de tédio, em leitura de livros e mais livros para matar o tempo.

[Sérgio] Queria estudar. Curioso, gostaria de conhecer o pensamento dos filósofos e sábios da humanidade. Um dia, na biblioteca de Nelson, o irmão lia **A República**. Sérgio quis conhecer o assunto da obra.

_ **É A República**, de Platão. Uma utopia política muito interessante – informou Nelson.

_ Utopia?

_ Sim. Um sistema de organização política ideal e que não pode ser posto em prática.

_ É uma perda de tempo escrever um livro desses.

_ Mas é muito bom. Mostrar pelo menos um caminho para um sistema social perfeito.

_ É... Pode ser. Mas eu tinha vontade de saber era sobre a existência de Deus e da imortalidade da alma, da vida eterna.

_ Tens alguma dúvida?

_ Dúvida mesmo, não... Queria ter mais certeza... Não gosto desse modo de Mãe Sinhá de achar tudo certo, de acordo com o que ensinam os padres...

_ Talvez tu gostasses de ler São Tomás. Eu tenho aqui um folheto que é uma espécie de resumo da **Suma Teológica** escrito por um padre muito erudito, do Rio. Se quiseres ler... (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 29-30).

Relembrando com Bakhtin (2015) e com Rosenfeld (2011), respectivamente, que o autor sabe tudo antecipadamente da vida das personagens e que no romance o discurso ambíguo pode projetar-se tanto pela perspectiva do narrador como da personagem, pode-se confirmar que no romance estudado o narrador utiliza-se da cultura de Nelson para inserir textos notadamente irônicos de ampla crítica social e política: “[O] contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande.” (BAHKITIN, 2010, p. 140-141).

Admite-se que a citação dos referidos textos no enredo de *Malhadinha*, tem a função de trazer o discurso de outrem para dentro da narrativa e, levando a personagem a dialogar com ele, transmitir o efeito irônico e crítico para o contexto em que está inserido. “Em todos os cantos da vida e da criação ideológica nosso

discurso está repleto de palavras alheias, transmitidas com todos os diversos graus de precisão e imparcialidade.” (BAKHTIN, 2015, p. 130).

A citação do discurso de *outrem* pode estar no texto para contestá-lo ou confirmá-lo, nota-se pela fala da própria personagem que o romance *Malhadinha* utiliza-se do já-dito para endossar a ironia e a crítica que o discurso de origem apresenta, atualizando-os dentro do novo contexto. É evidente que Nelson não aceita o sistema social do mundo em que vive; isso pode ser comprovado, dentre outros momentos, quando ele diz que embora utópica *A República* é um texto que deve ser lido porque pelo menos “mostra um caminho para um sistema social perfeito.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 29).

Essa fala da personagem reforça a argumentação da hipótese que se tem defendido nesta pesquisa: *Malhadinha* representa ironicamente um sistema social em decadência. A personagem tem consciência da imperfeição do mundo em que vive e quer, mesmo sem êxito, enxergar um mundo melhor, ainda que utópico. Com Bakhtin (2015, p. 165), diz-se que “todo romance, do ponto de vista da linguagem e da consciência linguística nele personificadas, é um *híbrido*. Contudo, cabe salientar mais uma vez: é um híbrido intencional e social literariamente organizado [...]”.

No romance *Malhadinha*, é notável a identificação do narrador com os discursos de Nelson e Nair, dentre outros. E, pela ironia crítica que tais discursos geralmente engendram, afirma-se que, ao identificar-se com eles, o narrador está na contramão do sistema que representa, ou seja, o narrador representa uma sociedade marcadamente patriarcalista, de costumes religiosos e valores tradicionais, mas não o faz para reproduzi-la, no sentido de vivificá-la ou concordar com ela; ao contrário, fá-lo para criticá-la, se não na totalidade dos hábitos, pelo menos, nos excessos das convenções.

Não se pode dizer que o narrador tenha privilegiado um discurso, a ponto de tentar impô-lo como verdade a ser pedagogicamente seguida. Prova disso é o fato de ele, durante toda a narrativa, por meio da dinâmica que oscila onisciência neutra e onisciência seletiva múltipla, entregar a voz não só para as personagens com quem afina seu próprio discurso, mas para todas as outras cujas verdades são para ele questionáveis. No excerto anterior do romance vê-se que Sérgio pede ao irmão sugestão de outra leitura que não fale de política, mas que fale de Deus, da imortalidade da alma, e Nelson cita São Tomás. Embora depois se veja que o texto

não foi lido por não ser compreendido pelo então jovem Sérgio, o fato de citá-lo revela a inserção do discurso do outro.

A hibridização é a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas). (BAKHTIN, 1990, p. 156).

Por toda a narrativa, não é rara a percepção do discurso do outro, mesmo quando o outro não é aquele com quem o narrador comunga das ideias. O narrador onisciente neutro ou seletivo múltiplo leva o leitor ao contato, inclusive, dos pensamentos e coisas não ditas pelas personagens. No entanto, a voz do narrador não é imperativa, ele não julga nem condena nenhum dos seres de *Malhadinha*. Ele apresenta seus pontos de vista diferenciados e dá a eles o direito de falar por si mesmos, se alguém tomar partido será o leitor; quer dizer, o narrador, embora discorde dos valores religiosos e patriarcais, permite a fala tanto daqueles que os questionam como dos que os conservam ou defendem.

No enredo de *Malhadinha*, enquanto Sinhá, Sérgio e até Raquel defendem veementemente os valores religiosos e os costumes patriarcais; Nelson, Nair e até os escravos/moradores da fazenda os questionam. O narrador permite que cada um argumente a favor do que acredita. No entanto, não há nem conversão nem total subversão. O que há em *Malhadinha* é a representação de um estado de coisas que quando não paradas, repetem-se ou declinam.

A *mímesis* da representação “dispõe de um contexto, que funciona como o pano de fundo da semelhança, dentro do qual o leitor situa o desenrolar da ação ou da reflexão poemática.” (COSTA LIMA, 2012, p. 117). Nessa perspectiva, conjectura-se que o sistema social patriarcalista e/ou religioso da cidade de Oeiras e da fazenda Malhadinha é o pano de fundo da semelhança que situa o leitor no enredo de *Malhadinha*. E o ponto de diferença, fundamental na *mímesis* artística, nesse romance, encontra-se na representação de decadência que perpassa todo o enredo. Cada ponto onde o autor coloca um sinal de ironia ou crítica, que ilumina a temática da decadência, nesse romance, funciona como a descoberta de uma armadilha no jogo de semelhança e diferença a que se refere Costa Lima.

A temática de decadência é o vetor de diferença da representação do contexto social no romance *Malhadinha*, pois evidencia que a *mímesis* da

representação, sob a qual se constrói esse romance, não tem nele a função subalterna, que se relegou à *mímesis*, de reproduzir o contexto, o objeto, para imitá-lo ou para provocar efeitos pedagógicos orientadores da moral e dos costumes. Quem poderia querer 'imitar' um mundo em declínio, um mundo decadente? Ao contrário, se o leitor de *Malhadinha* conseguir apreender a verossimilhança do contexto, em relação à coerência interna do enredo, perceberá que a representação do sistema social patriarcalista, em Oeiras de fins do século XIX, constrói-se com ênfase na representação-efeito, quer dizer, no resultado do que o referente provocou no produtor e vem a provocar no receptor. Esse resultado não necessariamente deve ser de simpatia com o objeto representado.

Desse modo, a representação irônica de um sistema social em decadência é o efeito produzido pelo romance *Malhadinha* com o objetivo de criticar o mundo ficcional representado. Depois de olhar para esse mundo, podem-se apreender as causas de seu declínio, rever o contexto de onde partiu e observar, no jogo de semelhanças e diferenças, os efeitos que, inclusive, permitem-lhe contrariar; e, assim, a partir da *mímesis* desse romance, é plausível aproximar o inconsciente do passado e do presente no que se refere às questões representadas no texto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a *mimesis* como fenômeno explicativo da arte, firmada sob a combinação de semelhança com traços de diferença, significa abandonar a noção de representação como instância duplicadora do real e apreendê-la como resultado de um olhar ativo, sobre o que se entende por realidade, o qual, quando resulta, propicia outros modos de ver a mesma cena.

O caminho traçado, até aqui, objetivou demonstrar como o romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, constrói a representação de uma sociedade provinciana cujo referente externo é facilmente identificado com a vida na cidade de Oeiras de fins do século XIX. Nesta análise, procurou-se evidenciar que embora o fator semelhança esteja notoriamente manifesto no romance, isto não faz dele uma cópia espelhada do passado, com vistas a enaltecer valores tradicionais a serem preservados; ao contrário, empenhou-se em averiguar como o romance problematiza e questiona a realidade representada.

Apoiando-se principalmente na conceituação de *mimesis* proposta por Costa Lima, desde 1980 e que ainda hoje é o centro de seu projeto teórico, buscou-se identificar em *Malhadinha* elementos de semelhança com o contexto de onde partiu, para perceber a diferença que, apesar de sutil ou camuflada sob o horizonte de semelhanças, desponta no enredo como testemunho de que o romance tem uma base histórica, mas se trata de um produto artístico, de uma obra ficcional, uma vez que há um distanciamento equilibrado da matéria de história vivida: nem tão perto, a ponto de parecer fato; nem tão longe, a ponto de parecer mera fantasia.

O próprio Expedito Rêgo afirma que “o *Malhadinha* é ficção”, mas declara que “não existe ficção pura”. Acredita-se que um primeiro traço de distanciamento com que o autor trata os temas abordados no romance, principalmente a decadência da cidade de Oeiras com a perda do *status* de capital, diz respeito à escolha pela ambientação do enredo no século XIX; um segundo aspecto foi a opção por um narrador onisciente. Com essas estratégias, o autor, ao tempo em que se distancia do material histórico dos fatos narrados, aproxima o leitor das experiências vividas no mundo ficcional que criou, pois a onisciência é uma voz que fala por dentro.

Viu-se com Costa Lima (2014) que a verossimilhança é responsável pela organização do quadro de expectativas, para que a diferença, ou o impensado, seja

apreensível na obra. Não são poucos os acessos ao impensado que o romance *Malhadinha* permite conhecer sobre a época de sua ambientação. Como disse Costa Lima, esse acesso só é possível por meio do estoque de semelhanças a partir do presente. Certamente os costumes patriarcais, as doutrinações religiosas, as convenções sociais, a condição social da mulher, a diferença de classe e até o declínio social e político da cidade de Oeiras, dentre outras questões, são elementos que percorrem a narrativa de *Malhadinha* e que são facilmente captados pelo horizonte de semelhança do leitor contemporâneo. Se é o presente que motiva a *verossimilhança*, em muitos destes aspectos (se não em todos) pode-se afirmar que o romance *Malhadinha* constitui-se com uma forte dose desta que é o efeito primário da *mímesis*.

Porém, a *mímesis* artística não se contenta em provocar a identificação de um horizonte de semelhanças, seu objetivo maior está em alargar as expectativas do verossímil para proporcionar a apreensão do vetor diferença que, perturbando o quadro de verossimilhança, afasta a *mímesis* e seu produto da noção grosseira e simplificadora de *imitatio*. Essa concepção clássica e redutora de *mímesis* foi responsável pelo ostracismo a que este fenômeno esteve relegado no âmbito dos estudos artísticos e literários.

Acompanhando o raciocínio de Costa Lima (2015), ao se identificarem esses elementos verossímeis no romance *Malhadinha*, pôde-se aprofundar a análise e acessar pela *mímesis* o impensado naquele contexto enunciativo. Por exemplo, seria impensado, inclusive, pelas próprias ‘pessoas’ do enredo, que uma moça morando no interior de uma cidade sertaneja, de fins do século XIX, sem acesso à educação formal, educada pelo rigor religioso da mãe, tivesse os pensamentos revolucionários e a argumentação lógica de uma Nair. Possivelmente seja também inimaginável que, nesta mesma sociedade, um homem, que teve oportunidade de frequentar a melhor educação do país na época, que por ser homem teria mais liberdade no mundo patriarcal, mantenha-se, pelo menos, aparentemente, fiel ao compromisso que fez com a família, mesmo à custa de sua própria derrocada social, profissional, moral.

É igual e ironicamente impensado que naquela sociedade de valores e costumes fincados nos dogmas católicos, um padre permaneça à frente das atividades da Igreja, mesmo constituindo família numa relação nada secreta. Enfim, estes são apenas alguns exemplos de situações que são encontradas no romance

Malhadinha e que encaminham o leitor ao encontro da diferença, por meio da qual o romance perspectiviza a realidade representada.

Nair considerava desperdício um rapaz bonito como Sérgio estragar a vida igual a eunuco, sem as alegrias do casamento, mulher e filhos. Ignorava a razão do celibato. Os homens notáveis do Antigo Testamento, os reis e sacerdotes, possuíam mais de uma mulher. Moisés teve quatro ou cinco, Salomão, nem se sabe quantas, David, um truculento senhor de adúlteros amores. Sérgio seria fiel ao voto de castidade? Não praticaria como o Pe. José e outros de que ouvira comentários?. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.121).

Costa Lima (2014, p. 221) ratifica que “[H]oje, autônoma, liberta da função religiosa, parte de um mundo dessacralizado, a arte mostra sua raiz na *mímesis*.” Isso porque a *mímesis*, na concepção que lhe atribui o teórico brasileiro, não se reduz à semelhança, como tampouco é representante de um ponto de vista unilateral. Pois o conceito de *mímesis* indica, sobretudo, ambiguidade: “[...] ele evoca, às vezes, uma relação com a realidade exterior, outras vezes, a irreduzível liberdade do imaginário em face a esta mesma realidade”. Nesse ínterim, segundo o narrador de *Malhadinha*, se Nair contesta preterindo a decisão do primo de ser padre, ele dizia-se satisfeito, o pai descreia e Sinhá exultava de alegria.

Poucas notícias do Sérgio em Coimbra, terminando os estudos para a ordenação. [...]. As cartas raramente enviadas, mas longas, diziam-no satisfeito com o novo caminho trilhado, integrara-se no tipo de vida escolhido e considerava a vocação autêntica. Pedro descreia. Talvez fosse tudo uma ilusão do filho, julgando-se no rumo certo. Sinhá exultava na doce esperança de ouvir missa celebrada pelo Pe. Sérgio Ferreira. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p. 121).

Desse modo, representando um mundo, mas também registrando as diferentes vozes que nele ressoam: ora acreditando e transmitindo verdades culturalmente dogmáticas, ora questionando-as e repelindo-as, o romance *Malhadinha* exhibe no diálogo entre o semelhante e o diferente a representação ficcional de um mundo que configura, na conjuntura da obra, marcas intensas de decadência. As ações e eventos do romance são contados por um narrador onisciente. Observa-se que em ficção existem diversos modos de narrar, e a escolha por um ou outro ponto de vista promove implicações de sentidos que interferem na construção e, portanto, na interpretação da obra. Cada uma das categorias

propostas por Friedman (2002, p. 180) “possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro dos seus limites.”. As categorias identificadas neste romance caracterizam-se como: *narrador onisciente neutro*, em que uma voz elucida e domina a consciência das personagens; e *onisciência seletiva múltipla*, cujo efeito viabiliza o choque entre o pensamento de diversos indivíduos.

Nessa perspectiva, observa-se que, na citação anterior do romance, em que o narrador apresenta pela onisciência neutra vários posicionamentos sobre a decisão de Sérgio, o leitor desatento, se desconsiderar, ou não perceber o tom superior da voz do narrador, poderá acreditar que o jovem decide por uma escolha e está feliz com ela, ficando, pois, este leitor, apenas com a apreensão do vetor semelhança da *mímesis*. Se, porém, o leitor atentar-se para o discurso do narrador, poderá identificar pontos de diferenças nessa representação.

O narrador que tudo sabe não se compromete com a informação de que Sérgio está satisfeito; ele diz que as cartas enviadas “dizem-no satisfeito, integrara-se no novo tipo de vida”. A maneira evasiva como o narrador transmite essa informação e a citação de descrença do pai, julgando ser só uma ilusão do filho, questionam a ideia de satisfação e vocação da personagem e cria o efeito “social de pequenez”, no dizer de Friedman (2002).

Para atestar-se desta abordagem, basta recordar que Sérgio não fez bem uma escolha, pois na juventude havia prometido para a namorada (Marcela) que se não se casasse com ela, tornar-se-ia padre; decisão só tomada depois que soube da morte da noiva. Além disso, não são raras as cenas em que Sérgio se questiona sobre a vocação, sobre situações inusitadas com que se depara no seminário e na Igreja que, inclusive, deixam-no perplexo, como ficou ao descobrir que o padre, diretor do seminário, era homossexual e mantinha relações com os meninos do seminário. Muitas das inquietações de Sérgio deixam de ser apresentadas por uma voz superior e são narradas por meio da *onisciência seletiva múltipla*.

Por meio dessa categoria, além de o narrador apresentar diferentes vozes e seus respectivos efeitos; ele as traz imediatamente, mostrando a cena à medida que é formada na mente das personagens. Neste caso é como se o narrador fosse incapaz de sumariar e descrever com suas palavras o que os seres estão sentido, por isso leva-os a falar *per si*, aproximando-os do leitor, que poderá apreciar por dentro as ações e reações das personagens.

Com esse tipo de representação em que o narrador problematiza dogmas, estereótipos e costumes, o romance *Malhadinha* trilha o caminho do artístico por meio da representação-efeito, proporcionando o prazer estético no leitor que conseguir captar a ironia dos temas abordados. Conjectura-se que a opção de Sérgio pelo sacerdócio está em *Malhadinha* como mais uma marca de decadência, que o romance apresenta de várias formas, pois essa opção encontra-se aninhada à frustração de um desejo pessoal da personagem. Como se nas armadilhas do texto o narrador estivesse o tempo todo convidando o leitor a perceber o declínio do mundo e dos seres que ele representa. “As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Só por elas o mundo se faz significativo.” (COSTA LIMA 2011, p. 289).

Evidencia-se que uma obra produzida a partir da *mímesis* da representação - como é o caso de *Malhadinha* -, embora se caracterize por apresentar o perfil de algo previamente conhecido pelo expectador, sendo por isso mais comum que a *mímesis* da produção, não se forma apenas na observação dos objetos semelhantes, mas arma o texto de tal modo que, inclusive, dificulta o reconhecimento da diferença, porque esta se encontra de certo modo oculta num universo predominante de semelhanças. Costa Lima (2012, p. 24) ao afirmar que “a *mímesis* desconhece um senhor”, porque capaz tanto de propagar substância aniquiladora da sociedade como aquela que evita a destruição, acrescenta ainda: “nas duas extremidades, sua presença não é regida pela consciência que seus agentes teriam do que realizavam”.

Desse modo, não é lícito, nem é interesse desta pesquisa, dizer que o fato de a temática de decadência ocupar o centro da representação no romance *Malhadinha* seja o objetivo primeiro do autor; o esforço aqui restringiu-se a captar eventos e, através de vários aspectos do romance, identificáveis na tessitura de *Malhadinha*, confirmar que esta é a temática central do romance e, pela perspectiva da *mímesis*, comprovar teoricamente que, por meio dela, esta obra critica o sistema social representado.

Nessa perspectiva, diz-se que a representação de uma sociedade patriarcalista, cujos costumes tradicionais e religiosos interferem diretamente nos hábitos e na tomada de decisão da vida dos seres, é o vetor de semelhança socialmente concebido pela produção e recepção do romance *Malhadinha*; e igualmente a combinação de tal semelhança com a diferença socialmente motivada

se produz, quando a obra problematiza esse sistema de valores e representa um universo social ironicamente decadente, portanto, questionável e não um espelho a ser seguido. A *mimesis* “não desvela a verdade, de maneira a servir ao metafísico, mas apresenta (produz) verdades”. (COSTA LIMA, 2014, p. 133).

Em *Malhadinha* não é difícil identificar referências ao declínio ou decadência física dos espaços: “O velho hospital se encontrava imprestável”; “A Cadeia Velha vivia *abandonada*, os muros caindo, o quintal coberto de melão-de-são-caetano, xiquexique nascendo na cumeeira; “Dona Cândida Residia perto da Casa da Pólvora, velho depósito de munições do tempo colonial, nas proximidades da Igreja do Rosário [...]”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 19; 115; 122).

Do mesmo modo, são muitas as descrições em que se flagra o declínio social e político da sociedade: “[...] Exercia a profissão na ex-capital cada vez mais decadente”; “Com a mudança da capital, Oeiras entraria em declínio”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 12; 19). Mais raro, porém, não menos evidente, é perceber a relação entre o declínio do espaço e do sistema com as desventuras dos seres que vivem naquela sociedade: “Exercer medicina em Oeiras não prometia futuro.”; “Os dois anos ou pouco mais de morada no Barreiro tiveram felicidade na aparência. Nelson enchia-se de tédio, no sem-que-fazer da vida interiorana. Passara a viver às custas do sogro, não tinha emprego, não apareciam doentes [...]”; “[M]arcou-se a viagem de volta a Oeiras. A casa ficaria triste, os velhos cansados a se arrastarem pelos quartos e corredores, ouvindo o silêncio da saudade sem fim”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 19, 20, 148).

“A *mimesis* não oferta imagem otimista alguma. Mas tampouco expõe tão só imagens que, desconstruídas, se resumiriam a vestes brilhantes de um mundo sempre opaco.” (COSTA LIMA, 2014, p. 233). No romance *Malhadinha* a decadência é sem dúvida a tônica principal, no entanto, a obra não representa um mundo morto. Aqui, tem-se falado em declínio e decadência do sistema e a influência disso na vida das personagens; apesar disso, não se pode dizer que a narrativa afirme algo sobre o desaparecimento ou sobre a infelicidade total daquele mundo. Entretanto, é nítido que o sucesso da vida profissional daqueles que habitam o mundo ficcional de *Malhadinha* acontece para quem migra para centros urbanos mais desenvolvidos e rompe com os limites do espaço entre Oeiras e a Fazenda.

Do mesmo modo a felicidade presente na vida afetiva dos seres de *Malhadinha* está ligada à subversão de alguns princípios convencionais, ainda que

isso seja feito fora dos olhos da sociedade: o relacionamento de Raquel e Nelson. Ou o caso de Zefinha e Newton Carvalho. Este, homem branco e rico, mesmo enfrentando alguns preconceitos, casa-se com Zefinha, mulata, filha bastarda de Pedro.

Por esse prisma, constata-se que toda a conjuntura da obra comunga para a representação irônica de um sistema social decadente. Um mundo em declínio começa a ser flagrado em *Malhadinha*, desde a escolha pelo modo de narrar, visto que o ponto de vista do romance com narrador onisciente é uma estratégia narrativa mais característica de romances do século XIX, e não do século XX, em que o narrador praticamente desaparece. Acredita-se, porém, que neste caso a escolha não prejudica a qualidade da obra porque, ao contrário, é coerente com a ambientação do enredo e com o propósito de ironizar e criticar por dentro o sistema social representado. A não linearidade do enredo e a irregularidade do modo de narrar corroboram com o clima de desordem e declínio social que perpassa a narrativa. Desse modo, compreende-se que a não linearidade é parte da coerência interna na estrutura organizacional da obra.

Desde as primeiras palavras, o romance *Malhadinha* sinaliza a que veio; o narrador começa por anunciar: “Luar de setembro, mata ressequida”. Aqui já se encontra oculta a representação de decadência que se apresentará mais forte no decorrer da narrativa. Nesse instante, num jogo simples de contrários, se o leitor não se prender à imagem poética do luar, perceberá de antemão que a mata é ressequida; e, então, terá desarmado o esconderijo da diferença que se oculta na verossimilhança desse romance.

No jogo de semelhança e diferença em que se constrói o enredo de *Malhadinha*, a temática de decadência é uma constante explícita (representação dos espaços) e implícita (abordagem das situações). Nesta é onde com maior precisão se destaca a ironia com teor de criticidade. Essa temática passa pela antítese de representações poéticas, pelo registro de uma vida farta no café da manhã da fazenda e a exposição de um jantar de papagaios de vários tipos no final do enredo; pela presença de um grande caçador no início do romance, filho legítimo dos patriarcas, que se diverte e se exhibe caçando grandes animais, em comparação com a felicidade de Francisquinho, filho bastardo do grande caçador, por conseguir trazer mais papagaios para casa do que o grande caçador do início do texto.

Essas questões, dentre outras, associadas à irregularidade no modo de narrar se combinam e demonstram que o romance *Malhadinha* representa um mundo ficcional desarmônico e decadente. E, pelo teor de ironia com que critica eventos da realidade representada, pode-se conjecturar que ele, como produto mimético “não deriva da vontade de se assemelhar a algo, a alguém ou a alguma forma de conduta” (COSTA LIMA, 2014, p. 230), mas oportuniza ao leitor experienciar a representação que empreende e enxergar a realidade do passado e do presente de outra forma, pois “a experiência do ficcional supõe a experimentação do que não se conhece, empreendida a partir do que produtor e receptor tomam por verdadeiro.” (COSTA LIMA, 2014. p.52).

Desse modo, na relação paradoxal que a *mímesis* estabelece com a verdade, cabe ao leitor/receptor do romance *Malhadinha* a tarefa de perceber que verdade se imprime num texto, que perpassado violentamente pela temática de decadência, cujo narrador também se espanta com a realidade descrita: “a terra seca, as árvores nuas. [...] parecia incrível que a vida continuasse, apesar de tudo.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 104), termina dizendo que:

Francisquinho dormia num quarto pequeno, junto à varanda. Depois que o Hélio foi deitar-se, ficou longo tempo, ouvindo os ruídos da noite de inverno.

Uma pena verde e azul de papagaio brilhava no chão de tijolos, à luz da lamparina presa à parede. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 171).

“Rua de mão dupla, a *mímesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha” (COSTA LIMA, 2014, p. 233). Por essa ótica, esta pesquisa, sem pretensão alguma de ser a única abordagem correta sobre o romance *Malhadinha* ou de esgotar suas possibilidades de análise, constitui-se como um olhar o qual, a partir do encontro com o universo de semelhança que a obra inquestionavelmente propicia, vê, na linha tênue da diferença que ela oculta, a construção de um objeto artístico que perspectiviza as verdades do mundo representado. *Malhadinha* é ficção. É o produto mimético resultado da representação de uma sociedade decadente e, pelo tom de ironia e criticidade, distancia-se da matéria histórica que abriga o enredo e se colore com as malhas que dão cobertura à arte.

REFERÊNCIA

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2012.

ARISTÓTELES. A poética. In: **Os pensadores Aristóteles**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

BAKHTIN, Mikhail. (V.N. Volochínov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (org.). 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima: uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CAMPELO, Bianca. Fingidores, interventores, verdade, mentira e ficção: dois casos de incompreensão da *mímesis*. In: **Mímesis e Ficção**, Sônia L. Ramalho de Farias, Kleyton Ricardo Wanderley Pereira [orgs.]. Recife: Pipa Comunicação, 2013. ISBN 978-85-66530-02-5.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio et. al. **A Personagem de Ficção**. 12ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011a.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b.

CARVALHO JR., Dagoberto. Discurso de recepção a José Expedito Rêgo. **Revista da Academia Piauiense de Letras**, Teresina, ano LXXVI, nº 51, dezembro de 1993.

CASTRO, Maria Lídia Dias de. A Dialogia e os Efeitos de Sentido Irônicos. In: **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Beth Brait (Org.). 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

COSTA LIMA, Luiz. Um Conceito Proscrito: Mimese e Pensamento de Vanguarda. In: COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. O Controle Religioso do Imaginário. In: COSTA LIMA, Luiz. **O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje**. Rio de Janeiro. Fonrense - Universitária, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. Aproximação de Jorge Luis Borges. In: COSTA LIMA, Luiz. **O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje**. Rio de Janeiro. Fonrense – Universitária, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. A versão Solar do Patriarcalismo: Casa grande e Senzala. In: COSTA LIMA, Luiz. **A Aguarrás do Tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. **Vida e Mímesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. Terra ignota (entrevista concedida a Cláudia Sampaio/UFRJ). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima: uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010a.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento** (entrevista concedida a Aline Magalhães Pinto/PUC-Rio). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima: uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010b.

COSTA LIMA, Luiz. Estruturalismo e teoria da literatura (entrevista concedida a Roberto Acízelo de Souza/UERJ e UFF). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010c.

COSTA LIMA, Luiz. A metamorfose do silêncio (entrevista concedida a Vera Lins/UFRJ). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010d.

COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura (entrevista concedida a Sérgio Alcides/UFMG). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010e.

COSTA LIMA, Luiz. Mímesis e Modernidade (entrevista concedida a Ana Lúcia de Oliveira/UERJ). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010f.

COSTA LIMA, Luiz. Dispersa demanda (entrevista concedida a Martha Alkimin/UFRJ). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010g.

COSTA LIMA, Luiz. Lira e antilira (entrevista concedida a Ítalo Morioni/UERJ). In: BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima**: uma obra em questão. Rio de Janeiro: Garamond, 2010h.

COSTA LIMA, Luiz. Representação Social e *Mímesis*. In: COSTA LIMA, Luiz. **Escritos de Véspera**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. **Aficção e o poema**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. 2.ed. rev. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **Questões sobre uma cultura periférica**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br. Acesso em 02 de maio de 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Teoria**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: editora UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Tradução de Lara Taddei Brandini. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Walter Dutra; revisão da tradução de João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EXPEDITO RÊGO, José. Entrevista com José Expedito Rêgo (concedida a Rogério Newton). In: **Jornal O Beco**. Oeiras, 1989.

EXPEDITO RÊGO, José. **Malhadinha**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1990.

FIGUEREDO, Thiago da Câmara. Teorias da Ficção: semelhanças e diferenças entre a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, e a Teoria da *Mímesis*, de Luiz Costa Lima. In: **Mímesis e Ficção**, Sônia L. Ramalho de Farias, Kleyton Ricardo Wanderley Pereira [orgs.]. Recife: Pipa Comunicação, 2013. ISBN 978-85-66530-02-5.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. De Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 2005. Série Princípios.

MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª. ed. rev., ampl. E atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles**: a poética de Aristóteles. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **A Astúcia da Mímesis**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MILITZ, Lúgia. **A poética de Aristóteles**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica. In: **O Martelo das Feiticeiras**. 22ª ed. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: editora Rosa dos Tempos, 2011.

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. *Mímesis e Reescritura em Fradique Mendes*. In: **Mímesis e Ficção**, Sônia L. Ramalho de Farias, Kleyton Ricardo Wanderley Pereira [orgs.]. Recife: Pipa Comunicação, 2013. ISBN 978-85-66530-02-5.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio et. Al. **A personagem de Ficção**. 12ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini. (et al.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et. Al. **A personagem de Ficção**. 12ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth I. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SILVA, Lígia Mychelle de Melo. O narrador: da onisciência ao desaparecimento. **Revista dEsEnrEdoS**, Teresina, ano IV, n.14, julho/agosto/setembro 2012.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: FTD, 1967.

TORRES, José Wanderson Lima. **O fazedor de cidades: mímesis e poíesis** na obra de H. Dobal, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Sociedade – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2005.

TORRES, José Wanderson Lima. **O Aleph e Seus Duplos: mímesis e autorreflexividade** na obra de Jorge Luis Borges, 2012.159f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.