

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOÁS
CAMPUS CORA CORALINA
PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
LINHA DE PESQUISA 2 – ESTUDOS DE LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

**TROPOLOGIAS DO DISCURSO DE GÊNERO E DO TEXTO LITERÁRIO EM “A
ENXADA” E “ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS” DE
BERNARDO ÉLIS**

BRUNA CARLA MARTINS RAMOS

BRUNA CARLA MARTINS RAMOS

**TROPOLOGIAS DO DISCURSO DE GÊNERO E DO TEXTO LITERÁRIO EM “A
ENXADA” E “ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS” DE
BERNARDO ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de Pesquisa 2 – Estudos de Literatura e Interculturalidade

Orientadora: Profa. Dra Márcia Maria de Melo Araújo

Goiás - GO
2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

M386t Martins Ramos, Bruna Carla.
Tropologias do discurso de gênero e do texto literário em “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” de Bernardo Élis [manuscrito] / Bruna Carla Martins Ramos. – Goiás, GO, 2023.
129 f.

Orientadora: Profa. Dra Márcia Maria de Melo Araújo
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

1. Literatura goiana - conto. 1.1. Bernardo Élis. 1.2. Tropologias do discurso. 1.3. Análise de personagens. 1.3.1. Relação de poder. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82+81'42(817.3)-34

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 20/2023

Aos trinta e um dias do mês de maio de dois mil e vinte e três às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Bruna Carla Martins Ramos, intitulado **“TPOLOGIAS DO DISCURSO DE GÊNERO E DO TEXTO LITERÁRIO EM “A ENXADA” E “ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS” DE BERNARDO ÉLIS**”. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Márcia Maria de Melo Araújo – Presidente – (POSLLI/UEG), Dra. Elizete Albina Ferreira (PUC/GOIÁS), Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes Gonçalves (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver): _____

Cumpridas as formalidades de pauta, às ____ 16:30h ____ a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

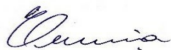
Goiás-GO, __31__ de ____maio____ de 2023.

Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo (POSLLI/UEG)

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira (PUC/GOIÁS)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes Gonçalves (POSLLI/UEG)

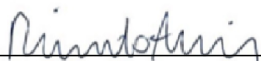
Página de assinaturas



Elizete Ferreira
220.227.752-87
Signatário



Márcia Araújo
383.282.081-72
Signatário



Ricardo Gonçalves
080.961.196-13
Signatário

HISTÓRICO

- 01 ago 2023** 14:17:03  **Flávyo Santos Teles** criou este documento. (E-mail: sec.poslli@ueg.br)
- 01 ago 2023** 15:52:46  **Márcia Maria de Melo Araújo** (E-mail: marcia.araujo@ueg.br, CPF: 383.282.081-72) visualizou este documento por meio do IP 201.41.90.216 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 01 ago 2023** 15:53:10  **Márcia Maria de Melo Araújo** (E-mail: marcia.araujo@ueg.br, CPF: 383.282.081-72) assinou este documento por meio do IP 201.41.90.216 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 03 ago 2023** 15:59:36  **Ricardo Junior de Assis Fernandes Gonçalves** (E-mail: ricardo.goncalves@ueg.br, CPF: 080.961.196-13) visualizou este documento por meio do IP 189.123.162.222 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 03 ago 2023** 16:01:34  **Ricardo Junior de Assis Fernandes Gonçalves** (E-mail: ricardo.goncalves@ueg.br, CPF: 080.961.196-13) assinou este documento por meio do IP 189.123.162.222 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 01 ago 2023** 15:46:09  **Elizete Albina Ferreira** (E-mail: elizetealbinaferreira@gmail.com, CPF: 220.227.752-87) visualizou este documento por meio do IP 45.178.150.229 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 01 ago 2023** 15:48:08  **Elizete Albina Ferreira** (E-mail: elizetealbinaferreira@gmail.com, CPF: 220.227.752-87) assinou este documento por meio do IP 45.178.150.229 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil



De forma especial, dedico este trabalho:

A Bernardo Élis, por ter se esforçado tanto para inserir Goiás no panorama cultural em uma tentativa de elevar a cultura no próprio estado;

Ao ICEBE (Instituto Cultural Bernardo Élis para os Povos do Cerrado), pela dedicação em preservar e propagar a literatura, principalmente a de Bernardo Élis;

Aos povos sertanejos e indígenas pertencentes ao sertão goiano, que foram e são subjugados por suas origens e ainda sofrem com estereótipos que os colocam em um lugar que não lhes cabe.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me capacitar e permitir realizar tantos sonhos nesta existência.

À UEG Campus Itapuranga e ao POSLLI, por contribuir com minha formação pessoal, acadêmica e profissional, e aos meus professores ao longo de todo o meu percurso acadêmico;

À Prof^a. Dr^a Márcia Maria de Melo Araújo, pela orientação, amizade, cuidado, competência, profissionalismo e dedicação tão importantes;

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Elizete Albina Ferreira e Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes Gonçalves, que tão gentilmente aceitaram participar e colaborar com esta dissertação;

À FAPEG que contribuiu imensamente com este trabalho, principalmente por acreditar nesta pesquisa e proporcionar recursos para que ela se concretizasse;

A Sônia, minha mãe, por sempre me estimular a estudar e tentar me ensinar a superar os desafios;

A Antônio Oliveira – professor, amigo, companheiro – presente nas boas e más horas e que sempre acreditou em mim quando ninguém mais acreditava;

Aos meus amigos que me ajudaram com palavras de incentivo e superação;

Por fim, a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta dissertação, o meu sincero agradecimento.

- Seu moço, num vê que tou aqui com uma roça de arroz no ponto de planta e num tem enxada? Com perdão da pergunta, mas será que mecê não tem por lá alguma enxada assim meia velha pra ceder para a gente? (ÉLIS, 2015, p. 61)

- Cristão casou, não pode largar mulher não. (ÉLIS, 2015, p. 50)

MARTINS RAMOS, Bruna Carla. **Tropologias do Discurso de Gênero e do Texto Literário em “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” de Bernardo Élis.** 2023. 129. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2023.

RESUMO

O presente trabalho, com o tema direcionado a Tropologias do discurso, tem como objetivo discutir, por meio da observação das personagens constituintes de contos de Bernardo Élis, questões referentes ao processo de (de)formação social em que o mundo fictício dos contos representam vivências inseridas no sertão goiano. Entender também como, no texto literário, o processo histórico-cultural-geográfico pode ser determinante na subalternização das personagens marginalizadas presentes na narrativa literária. Entre os processos de subalternização, podem ser destacados a opressão do sertanejo pobre; os modos de discriminação a que ele está sujeito; a desconsideração do negro enquanto ser social e conseqüentemente seu rebaixamento da condição humana; a fragilidade feminilizada pelo discurso opressor; os estereótipos discriminatórios da figura feminina voltados à mulher indígena. Além disso, pelo viés literário, personagens se apresentam de modo coisificado, às vezes animalizado, por meio da metaforização da língua e outros recursos estilísticos na construção da narrativa literária que, no entanto, acabam por representar o cotidiano linguístico vivenciado no mundo real. O corpus da investigação é composto pelos contos “A enxada”, da obra *Veranico de Janeiro* publicada em 1966, e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, da obra *Caminhos e Descaminhos* publicada em 1965, de Bernardo Élis. Do ponto de vista científico para a pesquisa, a fundamentação teórica direcionada ao estudo se sustenta em autores como Hayden White (2014), Homi Bhabha (2013, 1992), Pedro Fonseca (2011) e Paul Ricoeur (2000) entre outros que abordam o assunto em discussão. Quanto à metodologia, a pesquisa se pauta em obras como os contos citados anteriormente, analisados e confrontados com fontes teóricas, que lhe sustentarão teoricamente a fim de que, a partir desse embate, se compreenda a relação à carga expressiva propiciada pelos tropos do discurso. Os resultados alcançados com essa pesquisa, por meio de uma visão literária, se configuram a partir do conhecimento a respeito do modo como as palavras se transfiguram de sentido, da expressividade da relação opressora e ideológica a que as classes marginalizadas estão submetidas, dos tropos discursivos marcados por discriminação e de estereótipos construídos histórica e culturalmente, do ponto de vista do opressor, e que caracterizam a população interiorana de Goiás. No caso dos contos examinados, o negro e a mulher indígena caracterizam-se como uma dessas representações estereotipadas, carregam em si, como personagens fictícias, as marcas opressoras da oralidade. O estudo, assim, contribui epistemologicamente às pesquisas que tenham como objetivo conhecer um pouco mais sobre a capacidade que as palavras têm em se transfigurar significativamente pelos tropos discursivos, conseqüentemente entender os preconceitos ideológicos inseridos culturalmente na fala goiana, herança da colonialidade, o que Bernardo Élis propicia por meio de sua produção narrativa na Literatura Goiana.

Palavras – chave: tropos. Bernardo Élis. literatura goiana. discurso. relação de poder.

MARTINS RAMOS, Bruna Carla. **Tropologies of Gender Discourse and Literary Text in “A enxada” and “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” by Bernardo Élis.** 2023. 129. Dissertation (Masters in Language, Literature and Interculturality) – Cora Coralina Campus – State University of Goiás, Goiás, 2023.

ABSTRACT

The present work which has as theme directed to discourse Tropologies aims to make a discussion, from constituent characters of literary texts, more specifically short stories by Bernardo Élis, issues related to the process of social (de)formation, where the fictional world of short stories the fictional represents experiences inserted in the interior of Goiás. Besides, it also understand how the historical-cultural-geographical process can be decisive in the subalternization of marginalized characters inside in the literary narrative. Among the processes of subalternization, some stand out, such as: the oppression of the poor who lives in the countryside, the forms of discrimination to these ones are subject; the disregard of black people as a social being and consequently their downgrading of the human condition; the fragility feminized by the oppressive discourse; the discriminatory stereotypes of the female figure aimed at indigenous women. In addition, through the literary bias, characters present themselves in a reified, sometimes animalized way, through the metaphorization of language and other stylistic resources in the construction of the literary narrative that, however, end up representing the linguistic everyday life experienced in the real world. The research corpus is based on the short stories “A enxada” from the work *Veranico de Janeiro* published in 1966, and “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, from the work *Caminhos e Descaminhos* published in 1965, by Bernardo Élis. From a scientific point of view for this study, the theoretical foundation directed to the study will be supported by authors such as Hayden White (2014), Homi Bhabha (1992, 2013), Pedro Fonseca (2011) and Paul Ricoeur (2000) among others who approach the subject in discussion. According to the methodology, this research is based on a bibliographical approach, since it uses works such as the stories mentioned above, so it will be analyzed and confronted with theoretical sources, which will theoretically support it so that, from this confrontation, the relation to the expressive load can be understood and provided by the tropes of discourse. The results achieved with this research, through a literary vision, are configured from the knowledge about the way words are transfigured in meaning, the expressiveness of the oppressive and ideological relationship to which the marginalized classes are subjected, the discursive tropes marked by discrimination and historically and culturally constructed stereotypes, from the oppressor's point of view, and which characterize the interior population of Goiás. In the case of the short tales: the black man and the indigenous woman are characterized as one of these stereotyped representations, they carry within themselves, like fictional characters, the reality of everyday life. In addition, there is the possibility of contributing epistemologically to research that aims to know a little more about the way that words have to significantly transfigure themselves through discursive tropes, consequently understanding the ideological prejudices culturally inserted in Goiás speech, inheritance of coloniality, which Bernardo Élis show us through his narrative production in the Literature of Goiás.

Keywords: tropes. Bernardo Élis. Goiás literature. discourse. power relationship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 TROPOLOGIAS DISCURSIVAS: uma abordagem conceitual.....	15
1.1 Tropos: breve contextualização histórica.....	16
1.2 Transfiguração do discurso literário por meio das figuras de linguagem.....	21
1.3 A linguagem como estereótipo da (des)construção do sujeito.....	30
1.4 Marcas tropológicas do texto literário.....	38
2 ENTRE TROPOS LITERÁRIOS: O estilo à Bernardo Élis.....	47
2.1 Pelos Tropos: construção do discurso ficcional em Bernardo Élis;	48
2.2 O sertão goiano sob a ótica histórico-literária.....	56
2.3 Regionalismo benardiano: engajamento e protesto literário.....	66
2.4 Oralidade nos contos de Bernardo Élis: rupturas semânticas.....	75
3 “A ENXADA” E “ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS”:	
Tropologias no discurso narrativo-literário dos contos.....	84
3.1 Sobre os contos: caracterização estilístico-narrativa.....	85
3.2 Supriano e Put-Kôe: personagens subalternas.....	92
3.3 “A enxada”: Tropos que marginalizam socialmente o ser.....	100
3.4 “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”: a mulher – indígena – objeto de troca coisificada pelos tropos discursivos.....	109
CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

Um ser, quem sabe humano, “feio, sujo, maltrapilho, mas delicado e prestimoso, como ele só” (ÉLIS, 2015, p. 56) se destaca em uma narrativa que lhe encaminha para o martírio. Fadado ao destino, assim como o fogo que vem pelo cerrado adentro/afora consumindo troncos retorcidos, folhas largas rústicas, não há escape. Supriano, personagem principal do conto “A enxada” de Bernardo Élis, representa em si a tentativa de sobrevivência em um ambiente que lhe hostiliza, não pela paisagem em si, mas pelo poder econômico, político e ideológico que lhe oprime. Na mesma perspectiva, Put-Kôe, personagem do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, vendida pelo pai em troca de cachaça e objetificada pelo Cabo Sulivero, reforça essa ambiência hostil.

Nesse sentido, a proposta desta dissertação trata de um estudo sobre o sujeito oprimido e o opressor, levantando questões a respeito de como ocorre a (des)construção do discurso que garante a dominação e superioridade sobre o outro. As relações de poder bem explícitas em ambos os contos demonstram características do período herdado do colonialismo histórico brasileiro, no caso específico no estado de Goiás (QUEIRÓS, 1969). Assim, as condições de exclusão em que Put-Kôe e Supriano vivem são importantes para entender como ocorre esse processo e se perpetua ainda hoje no nosso meio social: um sujeito que agrega em si marcas de um estereótipo cultural.

Homi Bhabha (2013), em *O local da cultura*, mostra as relações de poder entre o sujeito colonizado e o colonizador, apresentando conceitos fundamentais, como o estereótipo, que atua no sentido de reconhecer e recusar a diferença, o estranho e o não familiar. Desse modo o estereótipo impõe um enquadramento que muitas vezes não corresponde à realidade social em que o sujeito estereotipado está inserido.

A criação de estereótipos, ressaltada por Bhabha (2013), se fixa em uma ideia a respeito do outro. A ideia que vacila entre o aceitável e o que não está classificado dentro dos padrões sociais requeridos: “nego, à toa, não vale a dívida [...]” (ÉLIS, 2015, p. 59). Entretanto, nota-se que, nos contos selecionados para esta pesquisa, o autor, ao focar personagens como Supriano e Put-Kôe, parece subverter o estereótipo por meio do foco narrativo, para que o leitor veja a prerrogativa cultural e colonizadora que se sobrepõe às personagens, o que permite uma leitura relacionada à mesma situação em que vivem as pessoas do mundo real. De acordo com Bhabha (1992, p. 177), é:

[...] na margem colonial, que a cultura do Ocidente revela sua “diferença”, seu texto-limite, assim como sua prática de autoridade desloca uma ambivalência que representa uma das mais significativas estratégias discursivas e físicas do poder discriminatório – quer seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano.

Além disso, o que rege esta pesquisa reside nos pressupostos políticos dos tropos colonialistas da receptividade e da selvageria hostil presentes nos contos selecionados, visto que no conto que retrata a índia Put-Kôe há uma relação de submissão e exploração sexual tanto pelo seu pai quanto pelo Cabo Sulivero, que é um homem branco e cristão. Em relação a Supriano, a sua submissão e receptividade são relativizadas pelo seu contrário, oscilando entre dois tropos opostos, colocando, de um lado, Supriano como ignorante, puro e submisso, e de outro, como um animal, a requerer a tutela disciplinar da lei.

Observando tal articulação, ainda de acordo com Bhabha (2013, p. 119), “o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder”. Na linha dessas ideias, o que se pretende examinar são certas estratégias retóricas, presentes nas narrativas, aparentemente salvaguardadas pelo caráter figurativo, mas que promovem uma complexa interação entre pensamento, palavra e ação. Em outras palavras, certos tropos que atestam essa situação subumana em que as personagens estão inseridas e que as tornam vítimas de uma mentalidade ideologicamente legitimizada pelo *logos* dominador. Por isso, há de se considerar como relevante a realização deste estudo, principalmente quando se leva em conta que “há poucos textos encontrados com figuras ou personagens femininas indígenas principais e quando elas aparecem são idealizadas em papéis carregados de sentido pejorativo, como é o caso de Iracema de José de Alencar” (ARAÚJO, SILVA, PIMENTA, 2018, p. 417). No caso de Put-Kôe, é mais enfático ainda pelo fato de fazer referência à região interiorana de Goiás: uma cidadezinha do norte, um ser mulher, indígena, de uma região inóspita e que não passa de moeda de troca nas mãos do colonizador.

Há de se reforçar aqui a transfiguração do plano real para a escrita literária, por meio da qual, Bernardo Élis se apodera do contexto histórico-cultural-geográfico de Goiás e na narrativa ficcional demonstra as verdades que a Literatura permite repensar de forma reflexiva. Óbvio que o conto é uma criação do autor. Entretanto, para Castro (1994), o que dá impulso à criação da ficção é a relação histórica que há entre os homens. “Por isso a ficção é tanto mais real quando mais for ficção. Fingir é revelar” (CASTRO, 1994, p. 48).

Em meio a essa possibilidade que a literatura sugere, as personagens de Bernardo Élis, marcadas por uma condição de subserviência e passividade, passam a ser a representatividade de todo aquele que enfrenta as mais adversas situações da vida em busca de

sobrevivência que lhe garanta, pelo menos, o mínimo de dignidade possível. Sendo assim, no conto “A enxada”, uma das situações que chama a atenção é o fato de que a súplica vivida pela personagem passa despercebida por várias instituições: a igreja, a comunidade, – quem sabe se houvesse, até algum sindicato – tudo. Ninguém lhe atende o rogo – a súplica – apenas uma enxada. Seu objeto de busca, de anseio, tudo o que mais queria/necessitava.

É ainda nesse espaço de construção dominadora, de recorrência patriarcal, que se torna tentador perspectivar a visão conquistadora e colonizadora em termos de discurso de gênero. Pedro Fonseca (2011), no capítulo intitulado *Tropologias da conquista da natureza feminina americana*, explica que na história da cultura ocidental, simbólica e imaginariamente, “toda conquista e dominação masculinizou (fortaleceu) a energia do vencedor e feminizou (fragilizou) a fraqueza do conquistado”. (p. 203).

Pode ser que, em um plano superficial de leitura, a obra “A enxada” seja lida apenas como uma narrativa trágica: um agregado incapaz de cumprir um trato de plantar arroz no dia de Santa Luzia – 13 de dezembro. Entretanto, em meio à desenvoltura da narrativa, através de uma leitura aprofundada, reflexiva e questionadora é possível (re)conhecer a luta pela sobrevivência na busca por um objeto de necessidade básica. O pano de fundo, os costumes e tradições goianas em suas mais variadas formas se destacam como uma moldura dentro da qual elementos históricos e geográficos se transfiguram para um plano literário, com possibilidades de (re)interpretar o contexto histórico goiano e a passagem, segundo Bosi (2017), de um lento processo de aculturação do português, do negro e do índio, com consequências econômicas e culturais que ultrapassaram o momento da fase colonial.

Os contos de Bernardo Élis, “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, impressionam pela linguagem e pelas tramas apresentadas, ao mostrar o sertanejo local animalizado e objetificado: “O que mais impressiona na obra de Bernardo Élis é o mistério de retratar a linguagem rural, antiga e familiar do sertão de Goiás, e ainda sua preferência pelos desfechos trágicos em conexão com a ironia, que lhe dá uma característica própria à escrita. [...]” (ARAÚJO, SILVA, PIMENTA, 2018, p. 406)

A presença da ironia e de outras figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia nos contos bernardianos marcam o sentido da palavra tropos, que grosso modo significa desvios de uso literal, convencional ou próprio da linguagem. Mais especificamente, sobre os tropos, White (2014, p. 14) ressalta que eles “[...] geram figuras de linguagem ou de pensamento mediante a variação do que ‘normalmente’ se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado”. Assim, a partir dos contos selecionados,

verificamos como os tropos funcionam nos discursos promovidos por narradores e personagens de Bernardo Élis.

Quanto à metodologia, esta pesquisa se pauta em uma pesquisa bibliográfica por meio de um estudo analítico em que se possam discutir/revisar questões que envolvem a (de)formação do ser relacionada ao processo opressor em que vivem, principalmente os pertencentes à classe subalterna, colonizados pelo sistema dominante, tendo como ponto de partida a observação dos tropos do discurso presentes nos contos “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” de Bernardo Élis, já que a narrativa se expressa, dentre outras formas, como denúncia das más condições em que classes minoritárias são submetidas.

Segundo João José Saraiva da Fonseca (2002, p. 32), a pesquisa bibliográfica é realizada: “[...] a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica [...]”. Nesse sentido, mesmo por meio de uma pesquisa bibliográfica, é possível discutir aspectos literários, tropológicos e históricos, especificamente da literatura bernardiana, visto que por meio da ficção se pode representar as relações sociais e os discursos ideológicos verossímeis.

Na mesma sintonia, entendem Lakatos e Marconi (2003, p. 183) que: “[...] a pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras”. Assim, depois de uma busca sistematizada, comprovou-se que praticamente não existem pesquisas realizadas sobre o tema tropologias em textos de Bernardo Élis. Dessa forma um estudo voltado ao assunto é extremamente importante para a produção de conhecimento acadêmico referente à literatura, especificamente a goiana, e que pode propiciar um olhar sobre aspectos discursivos presentes em textos narrativos/literários.

A fundamentação teórica da pesquisa segue os conceitos apresentados por Hayden White (2014), em sua obra *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, que faz referência aos tropos a partir de uma visão crítica de outros autores. Além disso considera os tropos como extremamente complexos pelo fato de que várias divergências são conceituadas e sem consenso geral quanto às classificações. Entretanto concorda que os tropos estão intimamente ligados ao discurso, obviamente que às figuras de linguagem. Homi Bhabha (2013), em *O local da cultura*, deixa explícitas as marcas do discurso do colonizador na construção do sujeito colonial. Como resultado do processo opressor, há conseqüentemente a criação de estereótipos fixadores como signo da diferença cultural histórica delimitadores da raça e marcadores da opressão, o que se ressalta nos contos de Bernardo Élis. Os estudos de

Pedro Fonseca (2011), *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*, demonstram que o discurso colonizador apresenta um rebaixamento social por meio do qual se masculiniza a força do conquistador e conseqüentemente há uma feminização da força conquistada, o subalterno está, então, condicionado à fragilidade sob a opressão masculina do conquistador. Outros autores de grande importância também serão consultados, assim como artigos, dissertações e teses que de uma forma ou de outra estão voltados à pesquisa.

Quanto à organização da dissertação, o desenvolvimento se divide em três capítulos intitulados: 1 *TROPOLOGIAS DISCURSIVAS: uma abordagem conceitual*; 2 *ENTRE TROPOS LITERÁRIOS: O estilo à Bernardo Élis*; e 3 *“A ENXADA”; “ONTEM COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS”*: *Tropologias no discurso narrativo-literário dos contos*.

Na primeira parte, o capítulo está dividido em quatro tópicos: 1.1 *Tropos: breve contextualização histórica*; 1.2 *Transfiguração do discurso literário por meio das figuras de linguagem*; 1.3 *A linguagem como estereótipo da (des)construção do sujeito*; e 1.4 *Marcas tropológicas do texto literário*. Nesse capítulo é apresentado o conceito de *tropos discursivos* e o seu contexto histórico, além de discutir a quebra semântica das palavras, por meio dos tropos, e a possibilidade de os vocábulos em adquirir uma nova significação. Ainda nesse capítulo é discutido também o conceito de estereótipos e como isso se apresenta no texto literário. Por último, se evidencia a noção de texto e reflexões, a partir dos tropos, sobre a obra literária como espaço simbólico de questionamento.

Na segunda parte, o capítulo está dividido em quatro tópicos: 2.1 *Pelos Tropos: construção do discurso ficcional em Bernardo Élis*; 2.2 *O sertão goiano sob a ótica histórico-literária*; 2.3 *Regionalismo benardiano: engajamento e protesto literário*; e 2.4 *Oralidade nos contos de Bernardo Élis: rupturas semânticas*. Nesse capítulo se discute um pouco sobre o estilo do texto bernardiano tendo como base algumas de suas obras, debate sobre a Semana de 22 e a caracterização da literatura regionalista de 30. Demonstra e caracteriza o sertão goiano e como ele se apresenta na obra bernardiana, discute também o processo histórico-cultural na formação de sua literatura. Trata sobre a literatura de engajamento e protesto que caracteriza a obra de Bernardo Élis. Por fim, explicita as marcas da oralidade do povo goiano geralmente impregnadas pelos desvios semânticos, revestidas de uma carga ideológica discursiva que estereotipa as personagens, especificamente, aquelas que pertencem às classes exploradas socialmente.

Na terceira e última parte, o capítulo está dividido em quatro tópicos: 3.1 *Sobre os contos: caracterização estilístico-narrativa*; 3.2 *Supriano e Put-Kôe: personagens*

subalternas; 3.3 “*A enxada*”: *Tropos que marginalizam socialmente o ser*; 3.4 “*Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*”: *a mulher – indígena – objeto de troca coisificada pelos tropos discursivos*. Esse capítulo tem como foco principal discutir duas obras bernardianas, “*A enxada*” e “*Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*”, e conseqüentemente suas respectivas personagens: Put-Kôe e Supriano. Logo, são expostos aspectos que compõem as duas obras, ressaltando: a caracterização das personagens, o espaço, o tempo, o enredo, o narrador e o linguajar, de maneira sucinta. Ao longo dos tópicos, também se discute a condição de subalternização das personagens que compõem os contos, visto que nos dois tópicos finais se ressaltam os aspectos tropológicos que estereotipam e subalternizam os tipos sociais sertanejos, no caso do sertanejo pobre e da mulher indígena, levando em consideração a relação de poder e o discurso de gênero. Assim, por meio da discussão tropológica se pretende compreender a carga discursivo/ideológica impregnada na construção identitária das personagens, por meio do foco no discurso colonizador.

1 TROPOLOGIAS DISCURSIVAS: uma abordagem conceitual

E, em sua fala, saltam arcaísmos, criações expressivas, regionalismos, apontando, em profusão vigorosa, relatos bárbaros, estranhos, que tomam vultos gigantescos, graças à combinação exata das palavras que pintam quadros inesquecíveis.

Nelly Alves de Almeida¹

No decorrer da história da linguagem, muitas são as transformações pelas quais passa a comunicação em seu meio de interação entre os seres humanos. De um sinal sonoro ao processo de convenção da escrita, as palavras vêm como se não houvesse compromisso entre si e seus usuários, mas imbuídas de significações que se transmutam constantemente. Entretanto, há de se considerar que, a cada palavra enunciada, uma carga significativa lhe vem dando ares, se assim pode se dizer, de muitos outros conceitos. Num processo dialético, as pessoas criam e recriam (re)significados ao mesmo tempo em que estão condicionadas a tais transmutações significativas. Assim, o que se aparenta, hoje, como um simples conceito significativo/semântico, talvez não o tenha sido no processo de criação de uma palavra, seja oral ou escrita, como da mesma forma não o será daqui a alguns anos.

Nesse sentido é que rever os conceitos de transformações da linguagem torna-se importante para o ser humano seja para compreender mais um pouco sobre si mesmo, seja para melhor compreender o outro do qual faz parte em seu grupo social. Dessa forma, enquanto componente da linguagem comunicativa, é importante compreender, pelo menos parcialmente, as definições de *tropologia*, sua relação com as palavras e seu processo de transmissão de significação tendo o outro como ponto de partida conceitual em que se direcionam as palavras e que nos compete pelo menos conhecer uma das “mil faces”, como já diz Carlos Drummond de Andrade.

Este capítulo tem como proposta inicial apresentar conceitualmente os *Tropos do discurso*, mostrar como esses desvios linguísticos são carregados de sentidos diversos, o que pode influenciar na (de)formação do ser, e também considerar como as *tropologias* apresentam-se no texto literário. Com esse intuito, portanto, o capítulo subdivide-se da seguinte forma: 1.1 *Tropos: breve contextualização histórica* que de início apresenta o contexto histórico dos tropos seguido pela definição e conceituação da etimologia da palavra tropos por Hayden White (2014), além de discutir as subdivisões tropológicas de teóricos da atualidade; 1.2

¹ Trecho em que Almeida (1970) discorre sobre a linguagem da obra bernardiana;

Transfiguração do discurso literário por meio das figuras de linguagem trata sobre a possibilidade de a palavra adquirir outras significações por meio da quebra semântica propiciada pelas figuras de linguagem, por isso se exemplifica quais são as figuras tropológicas citadas por Fiorin (2021); 1.3 *A linguagem como estereótipo da (des)construção do sujeito* reflete sobre a carga ideológica contida nas palavras, conceitua estereótipos e mostra como isso se apresenta no texto literário; 1.4 *Marcas tropológicas do texto literário* evidencia a noção de texto e reflete a partir dos tropos que a obra literária é um espaço simbólico de questionamento.

1.1 Tropos: breve contextualização histórica

Para entendermos de forma considerável a discussão que é proposta aqui neste estudo, faz-se necessária uma breve análise histórica dos tropos literários, já que, no século XX, foram retomados e vêm ganhando força desde então, conforme relata o professor da UERJ, Afrânio da Silva Garcia, em seu *Livro das Oficinas: principais figuras de linguagem semântica*, publicado em 2011. Entretanto, para compreendermos melhor o que são os tropos, temos que ressaltar dois vieses conceituais: o das quadruplicidades e o da tropologia retórica (KERN, 2011), que posteriormente se fundiriam.

Em pesquisa realizada pela professora Daniela Pinheiro Machado Kern sobre uma *Breve história da tropologia literária*, publicada em 2011, no IX Seminário Internacional de História e Literatura, pela PUCRS, o primeiro contato que se tem notícia sobre a quadruplicidade foi na obra *Sobre a natureza*, do filósofo pré-socrático Empédocles, em que há referência aos quatro elementos primordiais para a vida, correlacionados aos deuses do panteão olímpico. Assim como Empédocles, o filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard também retrata em suas obras *A Psicanálise do Fogo*, *A água e os sonhos*, *A terra e os devaneios da vontade* e *O Ar e os Sonhos* esses quatro elementos essenciais e centrais como simbologias que fazem parte da existência humana.

Kern (2011) ainda deixa explícito que esse conceito de quadruplicidade aparece também na obra *Natureza do homem*, do médico grego Hipócrates, que referencia quatro partes do corpo humano (bile, fleuma, bile negra e sangue) relacionadas com as estações do ano. Platão também se utiliza da quadruplicidade em sua obra *A república*. Nela, ele cita a república ideal tendo quatro classes sociais – guardiões, artesãos, idealistas e racionais. Diante disso, a quadruplicidade de certa forma estabelece um parâmetro conceitual, tendo como base quatro elementos indispensáveis que dialogam diretamente sobre a relação sujeito-objeto e que contribui para entender a vida, a natureza e a sociedade.

Outro viés conceitual é a tropologia retórica, ligada aos gregos e que tem seu surgimento inicialmente com Aristóteles e posteriormente com o retórico romano Quintiliano. Entretanto, diferente de Aristóteles, Quintiliano cita outros tropos além da metáfora; já o humanista huguenote Petrus Ramus usa a quadruplicidade para selecionar os tropos mais relevantes para o discurso, que são: metáfora, sinédoque, metonímia e ironia, citado por Kern (2011).

Essa breve abordagem histórica aponta que os tropos retóricos e a quadruplicidade já são apresentados e utilizados pelos pensadores há séculos. No século XX retornou, ganhou força através da teoria da literatura, da Escola de Chicago, conforme evidencia Kern (2011). Portanto, toda essa breve perspectiva histórica dos tropos ajuda a compreender sua retomada no século XX (KERN, 2011).

Além dos teóricos mencionados, Pierre Fontanier (1830) também apresenta em sua obra *Les Figures du discours* conceitos relacionados com os tropos discursivos. No entanto, apresenta a metáfora com contornos diferentes se comparada com a conceituada por Aristóteles, que, de acordo com Ricoeur (2000, p. 94), “[...] a metáfora é tratada como gênero e não como espécie; a metáfora de Aristóteles é o tropo de Fontanier, e a metáfora de Fontanier é aproximadamente a quarta espécie de metáfora de Aristóteles”. Em conformidade com a fala de Ricoeur (2000), se nota que não há um consenso unânime quanto à classificação e definição dos tropos do discurso, visto que, segundo White (2014, p. 14), “A bibliografia sobre os tropos é tão grande quanto a bibliografia sobre a teoria do signo – se não for maior – e cresce diariamente num ritmo frenético, mas sem dar até agora qualquer sinal de um consenso geral quanto à sua classificação [...]”. Portanto, cabe dizer que cada obra traz novas discussões acerca desse assunto, definindo novos tropos que ultrapassam o conceito inicial da quadruplicidade.

Diante do exposto, mesmo se afirmando que há uma divergência entre a conceituação tropológica por parte dos teóricos, White (2014, p.14) ressalta um ponto que pode ser considerado comum, quando expõe que “para retóricos, gramáticos e teóricos da linguagem, os tropos são desvios do uso literal, convencional ou ‘próprio’ da linguagem, guinadas na locução que não sancionadas pelo costume ou pela lógica”. Partindo dessa noção de desvio, cabe dizer que a palavra em si, oral ou escrita, acaba por passar por uma transformação semântica de modo que o significante se reveste de uma carga mais significativa, ou multissignificativa, dando a entender que nenhum vocábulo se mantém estático, linguisticamente, em seu percurso histórico, sempre estará sujeito ao processo metamórfico de (re)significação.

Dadas essas considerações, resumidamente entende-se que, ao tratar de tropos – ou tropologias –, estamos diante de um campo verbal linguístico/comunicativo relacionado ao ato de fala em que novas possibilidades de significações são extraídas tanto da oralidade quanto da produção escrita. Na verdade, uma mensagem aparente está carregada interiormente de outra expressividade significativa, de maneira que ocorre um embate entre locutor e interlocutor, como também entre o narrador e o leitor em diálogo com o texto literário.

Além da abordagem histórica apresentada, o tópico tem como ponto principal conceituar ou definir o que são os tropos do discurso, nessa busca por definição, White (2014) diz que:

A palavra *trópico*, de tropo, deriva de *tropikos*, tropos, que no grego clássico significa “mudança de direção”, “desvio”, e na *Koiné* “modo” ou “maneira”. Ingressa nas línguas indo-européias modernas por meio de *tropus*, que em latim clássico significa “metáfora” ou “figura de linguagem”, e no latim tardio, em especial quando aplicada à teoria da música, “tom” ou “compasso”. Todos esses sentidos, sedimentados na palavra *trope*, do inglês antigo, encerram a força do conceito expresso no inglês moderno pelo termo *style*, um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de *discurso*. (WHITE, 2014, p. 14, grifos do autor).

Em conformidade com o fragmento, nota-se que o teórico apresenta a raiz etimológica da palavra “trópico”, o que possibilita por meio desta conceituação compreender que os tropos estão relacionados com as várias significações às quais uma palavra está submetida dentro do discurso, de modo que se sujeite às transfigurações permitidas no diálogo discursivo. Ainda de acordo com White (2014), há explicitamente a definição etimológica de que os tropos se classificam como figuras de linguagem ou se trata de um estilo discursivo.

Ao se falar em tropo, entende-se que está relacionado a uma transformação do sentido tradicional ou usual de uma palavra ou expressão, ainda talvez à ruptura da estrutura semântica. Dessa maneira há uma quebra do sentido literal da palavra. Du Marsais (1757), citado por Kern (2011, p. 360), explicita que:

Os Tropos são figuras [de linguagem] pelas quais se faz com que uma palavra assuma uma significação que não é precisamente a significação própria dessa palavra. [...]. Essas figuras são chamadas de tropos, do grego *tropé*, *conversio*, cuja raiz é *trépo*, *verto*, *eu viro*. Elas são assim chamadas porque quando tomamos uma palavra no sentido figurado, nós a torcemos a fim de fazê-la significar o que de modo algum significaria no sentido próprio.

Diante do exposto, pode-se compreender que se está diante de um campo em que novas possibilidades de significações são extraídas da produção escrita ou oral. Uma mensagem

aparentemente está carregada interiormente de outra expressividade significativa, já que permite refletir sobre as possibilidades de significação das palavras como recurso retórico. Essa transfiguração, ou múltipla significação das palavras, deixa entender que “Os tropos são certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas a novas idéias”, conforme Ricoeur (2000, p. 83) evidencia ao referenciar a Fontanier (1830). Deste modo, os tropos carregam uma carga expressiva significativa que possibilita uma reflexão quanto ao discurso, neste caso, literário.

Para se compreender melhor a possibilidade da palavra em adquirir outra significação, é imprescindível discutir os conceitos de denotativo e conotativo, pois, como mencionado, os tropos são figuras de linguagem e se caracterizam pela possibilidade de transcender o sentido primário de uma palavra (sentido literal) para o sentido figurado. Além de propiciar entendimento sobre as figuras de linguagem, discutir o sentido conotativo e denotativo auxilia a compreender o uso dessas figuras.

O sentido denotativo se refere ao sentido literal da palavra, está mais próximo da objetividade semântica do vocábulo. Ricoeur (2000, p. 86) cita Fontanier (1830) afirmando que: “O sentido literal é o relativo às palavras tomadas literalmente, às palavras entendidas segundo sua acepção no uso comum: é, por consequência, aquele que se apresenta imediatamente ao espírito dos que entendem a língua”. Daí o sentido denotativo estar mais próximo da primeira significação da palavra, que é o literal, no entanto, é necessário que se leve em consideração o contexto em que foi produzido o diálogo, seja escrito ou oral.

Em relação ao sentido conotativo, além das mesmas exigências do sentido denotativo, pode-se dizer que está relacionado à transfiguração da expressão ou do vocábulo para o sentido figurado. Du Marsais (1757), citado por Kern (2011, p. 360), diz que, para que se obtenha outras significações, a palavra é “torcida”, mas essa possibilidade de transfiguração está condicionada à convenção pré-estabelecida no processo comunicativo, quem sabe ato resultante de aspectos sociais em suas mais variadas formas: geográfica, econômica, cultural e histórica. Portanto, entender esses dois conceitos ajudará a assimilar as figuras de linguagem e a conceituar a tropologia discursiva para melhor compreensão do modo como ocorre nos textos literários.

Os tropos se relacionam diretamente com as figuras de linguagem, entretanto, nem todas as figuras de linguagem são consideradas tropos do discurso, isso pode ser notado quando Ricoeur (2000, p. 88) menciona a obra de Fontanier: “[...]o interesse principal da obra reside na reunião de tropos e não-tropos sob a noção de *figura*”, dessa forma, se entende que há uma

subdivisão dentro do conceito de figuras de linguagem. A divisão e classificação das figuras do discurso dependerá de cada teórico.

Na atualidade, para alguns teóricos, elas se apresentam da seguinte maneira: Faraco e Moura (1997) classificam-nas em: Figuras de palavras ou tropos, Figuras de sintaxe ou de construção e Figuras de pensamento; para Almeida (2009), são Figuras de palavra ou semânticas, Figuras de construção ou de sintaxe e Figuras sonoras ou de harmonia; para Ormundo e Siniscalchi (2016), não há uma subdivisão tão específica quanto dos demais teóricos citados, somente se dividem em Figuras de linguagem I (Metáfora e comparação; Metonímia; Catacrese; Sinestesia) e Figuras de linguagem II (Eufemismo; Hipérbole; Antítese e paradoxo; Ironia; Personificação ou prosopopeia; Gradação); e Bechara (2019) cita apenas as Figuras de sintaxe (ou de construção). Já para Fiorin (2021), as figuras se classificam em Tropos e Figuras não trópicas. Diante dessas averiguações se percebe que há divergência quanto a um conceito unânime como menciona White (2014), além do mais alguns desses teóricos mencionados não se aprofundam sobre esse assunto.

Diante de toda essa discussão, compete apresentar a noção de figuras de linguagem, que, para Almeida (2009, p. 410), são: “[...] recursos linguísticos a que os autores recorrem para tornar a linguagem mais rica e expressiva. Esses recursos revelam a sensibilidade de quem os utiliza, traduzindo particularidades estilísticas do emissor”; e para Rocha Lima (1992, p. 500), as:

[...] figuras de linguagem são certas maneiras de dizer que expressam o pensamento ou o sentimento com energia e colorido, a serviço das intenções estéticas de quem as usa. Trata-se de recursos naturais da linguagem, que os escritores aproveitam para comunicar ao estilo vivacidade e beleza.

Ambas as definições colaboram para compreender as figuras de linguagem como desvio da norma usual da língua, assim como os tropos, que tem por objetivo atribuir mais expressividade seja na fala ou na escrita. Sendo assim, o desvio explicitado não é meramente um adorno para o discurso e sim um recurso estilístico que propicia, no caso de textos literários, maior reflexão sobre a leitura, sobre o que se depreende da narrativa de ficção.

Fontanier (1830), citado por Ricoeur (2000, p. 93), diz que “O sentido tropológico é ou figurado ou puramente extensivo, conforme a nova significação à qual ele é devido tenha sido dado livremente à palavra, como por um jogo, ou se tenha tornado uma significação forçada, habitual, e quase tão própria quanto a significação primitiva [...]”. Dessa maneira, se pode depreender que tropos são um desvio linguístico do sentido habitual do uso das palavras,

em que ocorre a quebra semântica desse vocábulo e que dependerá do contexto para ser compreendido, assim se volta para o sentido conotativo.

Para Faraco e Moura (1997, p. 432), a figura de palavras ou tropos, “ocorrem toda vez que uma palavra ou expressão é empregada num sentido diferente do seu sentido convencional, ou seja, quando ocorre um desvio de sentido”. Como expressividade significativa, a linguagem carrega em si uma carga simbólica em constante transformação. Considerando o processo de transformação do ser social, a linguagem, da mesma forma, se metamorfoseia por si própria. Nesse sentido é que as figuras de linguagem – os tropos – são exemplos de como tanto a fala quanto o ser humano vivem esse transformar constante.

Todos os apontamentos que se seguiram, no decorrer do tópico, se voltaram para uma breve conceituação dos tropos discursivos, no entanto, bem extensos. No caso deste trabalho, em toda essa discussão existe muita relevância para compreender e analisar os processos das construções textuais, além de entender que os tropos podem ser utilizados para discutir a relação dialética entre o fictício e o real, como proposta de reflexão sobre a experiência humana. Por isso este estudo, baseado nos tropos, volta-se para o texto literário de Bernardo Élis como tentativa que compreender a relação de poder e o discurso de gênero a partir da transfiguração da linguagem.

1.2 Transfiguração do discurso literário por meio das figuras de linguagem

Consideradas as referências aos conceitos enunciados sobre o aspecto discursivo dos tropos, na abordagem deste tópico, é de interesse compreender, a partir das considerações sobre Tropologias discursivas, os desvios ou rupturas semânticas que o uso das figuras de linguagem acarreta dentro do contexto escrito ou oral, o que pode gerar uma (re)significação do enunciado linguístico em um contexto comunicativo. Dessa forma, para assimilar como isso ocorre será necessário discutir e conceituar as figuras de linguagem, no caso, as que se referem aos tropos para compreender como se sucedem essas quebras semânticas: a transfiguração de uma situação verbal denotativa para uma conotativa em que há necessidade de estabelecimento convencional tanto por parte do emissor quanto do receptor. No caso da narrativa literária, essa transfiguração se destaca como recursos estilísticos que permitem um pensar crítico/reflexivo sobre os enunciados linguísticos.

Antes de discutir sobre a quebra semântica e os tropos, é necessário diferenciar o caráter polissêmico das palavras de tropos do discurso. As palavras estão impregnadas de uma pluralidade de sentidos, e isso faz delas “poderosas” e capazes de des/construir significados

para o discurso, mas essa flexibilização dos signos linguísticos dependerá do contexto em que são produzidas. Portanto, devido à ampla possibilidade de (re)significação, entende-se que:

A polissemia atesta o caráter aberto da textura das palavras: uma palavra é isto que tem vários sentidos e que ainda pode adquirir novos. Portanto, é um traço descritivo da significação que introduz a teoria das mudanças de sentidos, a saber, que para um nome pode haver mais de um sentido e, para um sentido, mais de um nome. (RICOUER, 2000, p. 182).

Se nota no excerto que o caráter polissêmico de um verbete não está restrito à própria palavra, visto que a “polissemia atesta o caráter aberto da textura das palavras”. Essa possibilidade de extensão de sentidos de um vocábulo permite ampliar o alcance da significação e contribui diretamente para que os signos possam adquirir “novos” sentidos de acordo com as experiências humanas. Uma mesma palavra em diferentes lugares pode ter sentidos diversos, mas que é relevante somente em uma situação específica. Como exemplo, temos o vocábulo “trem”, que, segundo o *Dicionário Aurélio* (1993), se refere a um comboio ferroviário ou trem de ferro, pode designar também os objetos que formam a bagagem de um viajante, além de poder corresponder ao mobiliário de uma casa. A depender do lugar que se fala, tem como possibilidade de significação ser relacionado ao “trem de ferro”, um meio de transporte, entretanto para goianos e mineiros a palavra “trem” tem caráter polissêmico. Dentro do contexto social desses lugares, é uma das marcas do regionalismo linguístico mineiro e goiano.

De acordo com o *Dicionário Etimológico* (2000) o vocábulo trem se origina de “conjunto de objetos”. Nota-se que essa palavra se reveste de outra significação fazendo sentido para um grupo de pessoas que a usa para definir qualquer coisa. Nesse viés, observa-se que a polissemia para a língua é de extra utilidade, pois contribui para “economizar palavras” e para o seu bom funcionamento, já que sem sua utilização o léxico poderia se estender interminavelmente, e tornar o ato comunicativo muito mais complexo. Segundo Ricouer:

Que a polissemia não é um fenômeno patológico mas um traço de saúde de nossas línguas atesta-o o fracasso na hipótese inversa: uma língua sem polissemia violaria o princípio de economia, pois estenderia o vocabulário ao infinito; violaria, além disso, a regra de comunicação, pois multiplicaria as designações tanto quanto o exigissem, por princípios, a diversidade da experiência humana e a pluralidade dos sujeitos da experiência. Temos necessidade de um sistema lexical econômico, flexível, sensível ao contexto, para exprimir e comunicar a variedade de experiências humanas. (RICOUER, 2000, p. 180).

Em consonância com o trecho, se observa que essa plurissignificação das palavras, além de ser benéfica, carrega em seu cerne o reflexo das inúmeras experiências humanas com o meio social. Como a importância de expressar os múltiplos experimentos humanos carrega

também, de acordo com Ricouer (2000), “a pluralidade dos sujeitos da experiência”, ou seja, as palavras estão impregnadas de identidades e vivências. Então, é inegável o caráter cumulativo das palavras, que é resultante da polissemia e da capacidade (trans)formadora da língua, possibilitando cada vez mais agregar novos significados e experiências através do meio social, dessa forma, a palavra não se esgota quanto a suas possibilidades de significação. Assim, “Como produto sociocultural, a linguagem atua não apenas como um filtro que limita, mas também como um filtro que determina o que somos capazes de perceber e entender de nossas experiências da realidade”. (COTRIN; FERNANDES, 2016, p. 166).

Como visto, as palavras são impregnadas de sentidos e o caráter polissêmico delas representa a adaptação do indivíduo frente à língua, uma vez que as pessoas conseguem agregar mais significados aos mesmos vocábulos. No entanto, esses novos sentidos agregados pelo ser não são atribuídos de forma proposital ou planejada às palavras, mas é algo que pode ser percebido como involuntário e que tem relação direta com as experiências e o meio.

Diferente da polissemia, os Tropos discursivos possibilitam a quebra semântica do sentido usual das palavras, que fica evidente no próprio conceito de Tropos, em que é atribuída a uma palavra uma significação diferente da convencional (DU MARSAIS, 1757, apud KERN, 2011, p. 360) em que re/criam novos sentidos à medida que a empregamos em um contexto. Quando se fala em re/criar outros sentidos, as figuras de linguagem conseguem atribuir mais expressividade às palavras e por isso é muito usada na comunicação e em textos diversos, incluindo os poéticos ou literários.

Sendo assim, as rupturas/quebras ou desvios de sentidos propiciadas pelos tropos têm uma marca de expressividade conotativa, como mencionado no início desse capítulo. A conotação possibilita várias interpretações ressignificativas pelo receptor, o que faz dos textos literários um campo de exemplificação dessa modalidade estilística de produção textual, já que “um desvio organizado, que afasta a linguagem desse fragmento das ocorrências mais ordinárias dos arranjos verbais [...] constitui literatura em sentido estrito, apresenta propriedades especificamente literárias [...]” (SOUZA, 2007, 51). Importa destacar aqui que não se objetiva fazer menção às definições classificatórias dos preceitos que estabelecem as definições literárias, entretanto, reforçar o caráter de significação que o desvio de sentido lexical, ou a ruptura semântica, permite um pensar reflexivo sobre outra possibilidade de entendimento a que o texto se propõe.

Ainda sobre o sentido conotativo, se evidencia que é imprescindível entendê-lo para que consigamos conceituar e discutir sobre as rupturas de sentidos, para Mari (1991, p. 68):

Não existe um “sentido/significado conotativo”, mas existe um uso conotativo que pode ser projetado, potencialmente, para qualquer signo da língua e que, cessado esse uso particular, suspende-se também a atuação da conotação. Ela tem, assim, um caráter eventual e por isso mesmo se torna a marca de um uso muito singular que emerge e se esvai na mesma rapidez. No geral, todos os signos, no seu processo de circulação social, estão expostos a essa turbulência que a conotação pode introduzir e que nenhuma normatização pode evitar.

Diante do fragmento destacado, se entende que o uso da linguagem figurada ou conotativa tem como recurso a palavra e sua capacidade polissêmica. Como mencionado anteriormente, uma mesma palavra pode possibilitar outras acepções, entretanto essas possibilidades de significação são evidenciadas pelo contexto. Além disso, a combinação dessas palavras pode ainda evidenciar outros significados que dependerão da situação contextual dos interlocutores e também do sistema convencional pré-estabelecido pelo ato da fala.

Essa aceitabilidade da palavra em contrair outros significados permite que para uma mesma palavra sejam atribuídos outros usos figurados, e que seu uso não pode ser evitado pela normatização estabelecida. Portanto, o uso do figurado possibilita a quebra do sentido usual (dicionarizado) de uma palavra, conforme Brandão (1989, p. 28): “Descrivem-se desse modo as figuras como resultado do distanciamento ou *desvio* de uma *norma* face à qual elas constituem, num primeiro momento, violações ao sistema e, num segundo momento, reduções a novas normas”.

Com relação à quebra do sentido semântico, cabe dizer que ela ocorre devido à permissividade da palavra em se transmutar e se adequar ao contexto, mas para compreender melhor como se dá essa ruptura é importante conhecer um pouco sobre o conceito de semântica. No entanto, o enfoque deste trabalho é tratar as rupturas de significação de uma palavra ou expressão, que permitem identificar aspectos que (des)constroem o ser, no viés literário. Assim não é de interesse se aprofundar nas origens históricas e conceituais desse termo, mas é necessário compreendê-lo, já que para este estudo é imperativo entender como a semântica se relaciona com o significado para compreender os sentidos das palavras e frases que envolvem os tropos do discurso.

O estudo da semântica é um tanto complexo, não se restringe somente à área de letras, tem tido foco no campo da filosofia, literatura, antropologia, entre outros campos, (ABRAHÃO, 2018). Por isso, há certa dificuldade em delimitar seu conceito devido a sua ampla abordagem, mas tem como ponto de interseção com os demais conceitos a noção de que ela está relacionada à ciência da significação e dos sentidos. Para Virgínia Beatriz Baesse Abrahão, com Pós-doutorado em Linguística:

A semântica representa padrões de organização do conhecimento, mas esses padrões, por estarem associados a toda atividade sensório-perceptiva do homem, são, pela sua própria natureza, complexos e dinâmicos e, em muitos casos, multimodais. Eles são sensíveis ao desenvolvimento orgânico do homem, à sua capacidade incessante de atribuir sentido e valor aos fatos que compõem o ambiente em que circula. A semântica estrutura o registro de toda essa atividade do homem sobre o ambiente físico e social, embora possamos ainda não saber como todos os registros sensíveis ao corpo figurem de modo organizado no léxico de uma língua. (ABRAHÃO, 2018, p. 9).

O conceito apresentado no excerto corrobora para que se possa compreender que a semântica “representa padrões de organização do conhecimento”, padrões que se transformam no decorrer do dia a dia devido às constantes mudanças do ser e da língua. À medida que a fala evolui, vão sendo mudados os conceitos antes estabelecidos, e atribuídos novos sentidos e valores para as palavras, porém a semântica se esforça para acompanhar essas mudanças, em tentativas de definições teóricas dessas situações, seja do vocábulo ou do discurso frasal.

Como citado anteriormente, há uma divergência com relação às subdivisões da semântica, dessa maneira:

O campo da semântica, por sua vez, apresenta uma diversificação ampla em termos de qualificações, em razão de idiosincrasias associadas a uma percepção do significado, de perspectivas teóricas distintas e da origem das abordagens. Assim, podemos enumerar *semântica diacrônica*, *semântica lexical*, *semântica sentencial*, *semântica proposicional*, *semântica estrutural*, *semântica gerativa*, *semântica interpretativa*, *semântica funcional*, *semântica cognitiva*, *semântica atencional*, *semântica formal*, *semântica transcendental*, *semântica do discurso*, *semântica da enunciação*, *semântica argumentativa*, *semântica prototípica*, *semântica das catástrofes*, entre tantas outras. (ABRAHÃO, 2018, p. 9, grifos da autora).

Com o fragmento acima, pode-se perceber que a semântica é um campo muito vasto, e essas são apenas algumas subdivisões detalhadas por Abrahão (2018), todavia, que podem ser alteradas de acordo com outros teóricos. Importante salientar que o estudo aqui tratado não pretende detalhar de forma específica esses conceitos semânticos, apenas tratar das possibilidades de rupturas de sentidos das palavras, que podem ser observados através das figuras de linguagem, especificamente nos tropos do discurso.

Diante das ponderações sobre polissemia e semântica, cabe sequenciar o assunto sobre os tropos, uma vez que eles são capazes de transfigurar e romper o sentido usual ou semântico das palavras. Essa discussão se dá a partir das considerações do teórico José Luiz Fiorin, Pós-Doutor em Linguística. Sobre os tropos, Fiorin (2021), em sua obra *Figuras de retórica*, faz uma separação das figuras em duas partes: *Tropos* e *Figuras não trópicas*. Entretanto, a parte que é de interesse para esta discussão pauta-se na que se refere aos Tropos e que permita, pelo menos, uma compreensão a respeito das figuras em que se dividem.

De início são discutidos os *Tropos por concentração semântica*: metáfora, prosopopeia, apóstrofe, oximoro, sinestesia, hipálage. Em seguida, são abordados os *Tropos por expansão semântica*. Nesse sentido, considerando a ordem em que as figuras se apresentam: “A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade”. (FIORIN, 2021, p. 34).

Assim, nota-se que a metáfora estabelece uma relação de semelhança entre os termos semânticos coexistentes em uma frase ou texto. De tal modo, essa relação de similaridade é que provoca maior tonicidade em uma palavra, frase ou texto, seja escrita ou oral. Pode-se entender aqui que a tonicidade a que o autor faz referência se direciona ao escopo de uma determinada construção linguística, seja verbal ou não-verbal. Em relação aos textos literários, há de entender que o modo como o escritor literário se utiliza de elementos estilísticos é que permite a identificação desta tonicidade na construção narrativa.

Outra figura que se refere ao *Tropos de concentração semântica* é a prosopopeia ou personificação. Esse tropo baseia-se em atribuir características humanas a seres inanimados, animais ou plantas, e é muito comum nas obras literárias. Fiorin (2021, p. 51) articula que “Nesse tropo há, para lhes intensificar o sentido, um alargamento do alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela atribuição a eles de traços próprios do ser humano”.

Sequencialmente, em relação à figura da Apóstrofe, Fiorin (2021, p. 54) afirma que: “Trata-se da figura retórica denominada *apóstrofe* (do grego *apostrophé*, que significa ‘afastamento, ato de desviar-se, ação de mudar o curso de’). [...]”. Nesta figura nota-se que o enunciador faz um chamamento a seres reais, fictícios ou inanimados, que tanto pode exprimir um pedido quanto uma ordem. Nesse caso se enfatiza a carga significativa do enunciado a partir de uma invocação, o que comumente é chamado de vocativo.

Como mais um elemento desta subdivisão tropológica, o oximoro² é definido como uma figura de retórica que apresenta ideias contrárias, semanticamente opostas, em um mesmo contexto enunciativo, com intuito de chamar a atenção do interlocutor e proporcionar uma reflexão da complexidade da realidade e tornar o enunciado mais intenso e instigante. Assim, segundo Fiorin (2021, p. 59), “O oximoro tem a finalidade de apreender as aporias, os

² “[...] Cabe ainda lembrar que, embora a pronúncia mais difundida seja com a tônica na antepenúltima sílaba, isto é, oxímoro, o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa só reconhece as formas oximoro (paroxítona) e oximóron.” (FIORIN, 2021, p. 59).

paradoxos, as incoerências de uma dada realidade. Ao provocar um estranhamento, ele torna o sentido mais profundo, mais verdadeiro, mais intenso”.

A sinestesia é uma figura que se baseia na intersecção de sensações sensoriais diferentes, ou seja, há uma mistura de texturas e dos sentidos (visão, olfato, tato, audição e paladar). Essas combinações provenientes desse tropo permitem transfigurar os sentidos e criar outros, dessa maneira, o mundo pode ser visto/percebido de formas diferentes do usual, por meio de um olhar sensitivo mais apurado ou profundo. Segundo Fiorin (2021, p. 63), “A sinestesia é uma figura da mistura, em que se altera o significado de um termo que indica uma sensação, ao combiná-lo com outro de ordem sensorial diversa, para criar uma percepção diferente do mundo, intensificando, assim, o sentido”.

A última figura apresentada nos *Tropos por concentração semântica* é a hipálage, que se origina do grego e significa “troca” ou “transposição” (FIORIN, 2021). Nesta figura, muito utilizada na construção narrativa literária, ocorre uma quebra da ordem direta na estrutura da oração, em que há um deslocamento de um termo determinante para gerar expressividade na fala ou no texto.

De acordo com Fiorin (2021, p. 66), “[...] consiste em deslocar um determinante de uma posição sintática, em que, por razões semânticas, se esperaria que ele tivesse, para outro lugar, em que contrai uma relação de determinação com outro termo”. Portanto, se compreende que a hipálage acontece por meio do deslocamento de um determinante que comumente pode ser um adjetivo, “que deixa de qualificar um substantivo e passa a determinar outro”. (FIORIN, 2021, p. 66).

Na subdivisão apresentada por Fiorin, além dos *Tropos por concentração semântica*, há também os *Tropos por expansão semântica*, que correspondem às figuras de metonímia, sinédoque, antonomásia, ironia (antífrase), lítotes, hipérbole, eufemismo, perífrase, adínton, preterição, reticências ou aposiopese.

Considerando a ordem em que as figuras são mencionadas, a metonímia é a primeira. Para Fiorin (2021), ela proporciona maior intensidade quando empregada, dando uma sensação de que a informação é apresentada de forma veloz, “ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas”. (FIORIN, 2021, p. 37).

Outro aspecto importante desta figura é a relação de proximidade de sentido dos termos empregados, em que ocorre uma troca de sentidos de um elemento pelo outro. Assim, “[...] estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido”. (FIORIN, 2021, p. 38).

Sequenciando, “A sinédoque é um tipo de metonímia, em que a relação de contiguidade é do tipo *pars pro toto* (parte pelo todo), o que significa que a transferência sêmica se faz entre dois sentidos que constituem um todo”. (FIORIN, 2021, p. 38). Em consonância com Fiorin (2021), a sinédoque apresenta a ideia de que dois sentidos podem coexistir em uma mesma oração, como: a parte e o todo, matéria e objeto, singular e plural, gênero e espécie.

Outra figura é a antonomásia, que também pode ser considerada uma sinédoque, em que se designa o nome de uma pessoa por uma dada característica ou até mesmo um fato que a coloca em evidência. Para Fiorin (2021, p. 38), é antonomásia quando “[...] se transfere o valor semântico de um nome próprio para o nome comum que contém uma característica que marca o nome próprio ou se designa, num processo de transferência semântica, com o nome próprio, a totalidade dos indivíduos que têm uma dada característica [...]”.

A próxima figura tropológica apresentada é a ironia ou antífrase, em que ambas nomenclaturas originam-se do grego. A primeira significa *dissimulação* e a segunda *expressão contrária*. Sobre essa figura, Fiorin (2021, p. 69) expõe que “[...] é um tropo que se estabelece uma compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista coexistentes e aumentando sua intensidade”. Assim, o vocábulo empregado em uma frase ou texto tem seu sentido transfigurado para outra carga significativa.

O tropo seguinte a ser discutido é a lítotes, que deriva também do grego que significa “simplicidade”. Fiorin (2021, p. 73) afirma que “[...] a lítotes é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa com um alargamento da extensão sêmica, em que se inclui a afirmação de x e a negação de seu contrário, produzindo-se, assim, uma intensificação da afirmação”. Essa figura, ao ser empregada tanto na fala quanto na escrita, contribui para intensificar ainda mais o sentido que se quer obter, pois a negação, nesse caso, carrega um valor de contrário daquilo que irá significar ou que se quer implicitamente afirmar.

A hipérbole é mais uma figura apresentada por Fiorin (2021), em que se faz uso do exagero para exprimir uma ideia de intensidade. Ela pode ser usada tanto no dia a dia quanto em textos literários. Segundo Fiorin (2021, p. 74), “[...] é o tropo em que há um aumento da intensidade semântica. Ao dizer de maneira mais forte alguma coisa, chama-se a atenção para aquilo que está sendo exposto”. Portanto, é uma figura que expressa uma ideia de exagero para designar algo de unidade menor.

Dando continuidade ao assunto, a próxima figura é o eufemismo, que consiste na suavização de uma ideia desagradável por meio de uma palavra ou expressão mais amena. Fiorin (2021, p. 78) enfatiza que “[...] é o tropo em que se estabelece uma compatibilidade

predicativa, [...]. No eufemismo, diz-se menos para significar mais e, por isso, alarga-se o alcance sêmico da expressão que está sendo usada, já que o mais se projeta no menos”.

A perífrase também é apresentada como figura dos *Tropos por expansão semântica*. Em que se usa do excesso de palavras para exprimir uma ideia, o enunciador não se expressa de maneira direta e objetiva. Fiorin (2021, p. 81) ressalta que “Nesse expediente retórico, troca-se uma expressão por outra, alargando o dito para intensificar o sentido, ou seja, diz-se com mais palavras para enfatizar aquilo que se poderia expor de maneira mais curta”.

Além disso, o adínton se constitui em uma perífrase. Ele apresenta uma ideia de impossibilidade e denota o sentido de nunca. Pode ser percebido através de expressões do dia a dia, como: “Isso só vai acontecer no dia de São nunca”. (FIORIN, 2021, p. 84).

Nas figuras apresentadas, há também a preterição ou paralipse, que é um tropo que se utiliza do jogo de palavras para persuadir o interlocutor a acreditar que um determinado assunto não será discutido, porém ao mesmo tempo que isso acontece o locutor expõe o assunto que supostamente não queria abordar. Fiorin (2021, p. 84) enfatiza que “Esse tropo é um hábil recurso para dizer, negando, no entanto, que se esteja dizendo”.

Por último se tem o procedimento retórico definido de reticências ou aposiopese, que faz parte dos *Tropos por expansão semântica*, exemplificados aqui. Essa figura deixa a cargo do leitor ou interlocutor completar o sentido restante de um enunciado, pois as reticências têm caráter sugestivo e permitem chamar atenção para o que está implícito nos três pontos. Fiorin (2021, p. 88) destaca que “trata-se de uma difusão semântica, porque o espaço em branco ganha significado”.

Ainda sobre as considerações de Fiorin (2021), cabe apresentar e discutir os tropos gramaticais, que se subdividem em Tropos por condensação semântica e Tropos por difusão semântica. No que refere aos Tropos por condensação semântica a única figura apresentada é a silepse. Esse tropo apresenta um desvio de concordância gramatical, em que a concordância está relacionada ao que se expressa no enunciado em nível sintático-semântico (FIORIN, 2021). Nesse viés, compreende-se que “[...], a concordância de pessoa, de gênero e de número não se faz com a categoria gramatical expressa [...], mas com o que ela denota no contexto, pois ela estará sendo usada com o valor de outra”. (FIORIN, 2021, p. 92).

E, por último, são conceituadas as figuras apresentadas nos Tropos por difusão semântica, em que tem-se a enálage, metalepse, hendíade. Respeitando a ordem de apresentação, o primeiro tropo a ser conceituado é a enálage. Em grego significa “troca”. Um tropo que apresenta um ajustamento semântico, que consiste na alteração do sentido gramatical do enunciado, mas de forma proposital, para gerar o sentido desejado. Fiorin (2021, p. 97-98)

afirma que ela incide pelo “[...] uso de uma categoria gramatical por outra (um número por outro, um gênero por outro, uma pessoa por outra, um tempo por outro, um modo por outro, uma voz por outra, uma classe por outra, etc.)”.

Posteriormente à enálage, há a metalepse, um tropo de origem grega que significa “permutação” e pode ser um tipo de metonímia. (FIORIN, 2021). Esse tropo se baseia na substituição de termos no enunciado, em que ocorre uma troca do antecedente pelo conseguinte. Fiorin (2021, p. 105) conceitua: “a metalepse é uma mudança de um nível enunciativo a outro[...]”. Para finalizar a exposição dos tropos citados por Fiorin (2021), destaca-se a hendíade ou hendíadis, tropo que equivale à troca “[...] de um substantivo + adjetivo ou determinante introduzido por preposição por dois substantivos ligados por *e*”. (FIORIN, 2021, p. 107).

O percurso apresentado neste tópico tem como finalidade perceber o quão a linguagem pode ser transmutada em processo comunicativo. De um significado a outro, de uma ideia que se contraria em si mesma, de uma alteração dos termos na construção frasal a uma supressão, tudo pode se transformar em novas significações e novos conceitos semânticos. O que se caracteriza como desvios da língua, suas especificidades, suas rupturas, na verdade se reveste de (re)significações. Entretanto, da mesma forma que o uso deste recurso estilístico como aumento da carga significativa de uma palavra, uma oração ou até mesmo um texto, se revela por meio de maior carga semântica, também pode acarretar o processo de (des)construção do ser.

No caso do texto literário, tais recursos são utilizados ainda de forma mais ampla, uma vez que a linguagem utilizada no processo de construção narrativa ficcional não se limita à discursividade denotativa. As palavras são adornadas conotativamente no sentido de que o leitor possa e deva ser provocado ao se aventurar na leitura literária, claro que de forma crítica. Tais prerrogativas são determinantes quando se tem por leitura as obras do escritor Bernardo Élis. Nas narrativas, mais especificamente nos seus contos, pode ser encontrado um campo amplo de possibilidades de leitura e questionamentos dados os recursos estilísticos utilizados pelo autor goiano.

No tópico que se segue, essas questões são retomadas a fim de perceber que, em alguns casos, a utilização destes recursos de estilo se apresenta como a representação da fala na escrita em que o sujeito, em diversos momentos, pode ser desconstruído de forma que é atingido tanto subjetivamente como socialmente.

1.3 A linguagem como estereótipo da (des)construção do sujeito

Dados os conceitos apresentados, nota-se que a construção da linguagem em seu processo de comunicação se caracteriza como um elemento que se transfigura em si mesmo a partir do uso de seus falantes. Quem sabe tal fato seja possível devido ao caráter polissêmico das palavras. Visto que “[...] a polissemia é a possibilidade de acrescentar um novo sentido às acepções precedentes da palavra sem que estas desapareçam; a estrutura aberta da palavra, sua elasticidade, sua fluidez já fazem alusão ao fenômeno da mudança de sentido”. (RICOUER, 2000, p. 191). Dessa forma, a palavra carrega em si essa contração ou transmutação de sentidos. Além disso, ao mesmo tempo em que a palavra é plural, impregnada de sentidos, também consegue, por meio da linguagem, refletir os aspectos de uma dada sociedade, em que se evidenciam as vivências e os constructos ideológicos de um povo em seu percurso histórico.

Tendo em vista que o processo de comunicação ocorre de uma forma dialética, pelo fato de o ser humano ser capaz de produzir sua própria linguagem e, da mesma forma, estar submetido à influência dessa linguagem que produz, nesse aspecto os meios utilizados para se comunicar – entenda-se aqui os códigos linguísticos – estarão carregados de uma simbologia persuasiva e conflituosa, um embate linguístico entre emissor e receptor, aquilo que Bakhtin (1997) considera como uma arena de conflitos: o ato de comunicação verbal.

Diante do exposto, este tópico pretende refletir a respeito das construções discursivas como fator determinante na (des)construção do indivíduo, considerando a linguagem como portadora da identidade social e materialização da realidade, pois “cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade”. (BAKHTIN, 2006, p. 33).

Assim, a linguagem reflete a atividade histórico-social do homem em relação ao meio, e é impregnada de sentidos ideológicos, uma vez que uma palavra, frase ou expressão pode ser utilizada como recurso para (de)marcar o homem tanto positivamente quanto negativamente. Dessa maneira, a palavra e as suas múltiplas facetas significativas acabam sendo utilizadas como recurso (des)classificatório em relação ao ser.

No caso das figuras de linguagem exemplificadas como desvios da linguagem, o que já foi mencionado, há de forma latente uma expressividade que reveste o sentido usual da palavra. Quem sabe uma intencionalidade, entre tantas outras, em rotular o comportamento humano.

Sendo assim, na abordagem deste tópico, importa compreender como ocorrem as quebras semânticas, ou desvios de palavras, tendo em vista o propósito de estereotipar o ser

humano, seja para bajular ou para menosprezar, de modo que a linguagem se expressa como fator preponderante na criação e propagação de estereótipos sociais: tipos de personagens que fazem parte da construção narrativa de Bernardo Élis.

De início, para compreender a proposta deste tópico é necessário discutir o que são estereótipos e como o termo se originou. Para Nomura (2008, p. 209), esse termo “[...] vem da técnica de impressão tipográfica e designa uma placa metálica de impressão em relevo, que serve para moldar um material – ex.: polpa de papel úmido –, para formar uma matriz na qual se deita metal fundido para tirar cópias idênticas”. Visto que, inicialmente, se tratava de uma placa com caracteres que auxiliavam as tipografias a reduzir o tempo das impressões de seus escritos, já que esse mecanismo servia para produzir cópia, o conceito de estereótipo ganhou outra significação, em que já não se tratava mais de uma ferramenta de trabalho, mas de um conceito conotativo em que se determina certa classificação em relação ao ser humano. Chama mais a atenção os estereótipos utilizados com menosprezo em relação ao outro, entretanto há consideravelmente estereótipos que acabam por dar certa supremacia a um determinado comportamento ou grupo social.

Após expor a origem do termo estereótipo, cabe dizer que esse conceito saiu do âmbito denotativo, que se referia a um “molde de repetição” e se transfigurou de modo usual para o campo conotativo, que pode ser entendido no sentido metafórico como aquilo que é moldado, é pré-estabelecido, mas de forma ideológica e impositiva, o “moldado” se torna assim não por vontade própria, porém pelo que lhe é imposto socialmente: “Nego à toa, não vale a dívida e ainda está querendo que te dê enxada! Hum, tem muita graça!” (ÉLIS, 2015, p. 59).

Etimologicamente a palavra *estereótipo* é composta a partir da junção de dois vocábulos. Primeiramente, *estéreo*, derivado do grego *stereós*, que significa *sólido*, *firme* (CUNHA, 2000, p. 330). Em seguida, o outro vocábulo *tipo* se origina do latim *typus* que por sua vez é derivado do grego *týpos* e que tem na sua origem: “que serve de tipo, característico” (CUNHA, 2000, p. 771). A definição conceitual e etimológica do vocábulo permite compreender que sua morfologia em sentido primordial pode ser classificada da seguinte forma: um tipo característico que se torna firme, que tem solidez, obviamente ligado ao conceito de tipografia em que os tipos solidificavam a palavra, a tornavam fixa. Entretanto, o que chama a atenção é o fato de que os estereótipos ainda carregam seu conceito primordial, mas agora, metaforicamente, representam a solidez e a caracterização de indivíduos de uma sociedade por meio, também, da palavra. (BHABHA, p. 2013). Ideologicamente se (des)constrói uma pessoa, um grupo social, uma nação. Basta vigorar uma lei estereotípica.

O termo estereótipo, metaforicamente, foi usado pela primeira vez em 1922, por Walter Lippmann, – escritor, jornalista e comentarista político³ – que o definiu como “pictures in our heads”⁴, que em tradução literal pode significar “fotos em nossas cabeças”.

Essa definição apresentada por Lippmann sobre os estereótipos está diretamente ligada à representação imagética relacionada aos signos linguísticos, estabelecidos convencionalmente por ideologias de um grupo dominante, em que se cria uma imagem de uma palavra ou expressão que, no caso dos estereótipos, pode ser distorcida, associada a um tipo social. Assim,

[...] os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história. Embora possam variar em termos de virulência e apelo emocional, geralmente expressam tensões e conflitos sociais subjacentes – o “português boçal”; “o irlandês rude”; “o oriental dissimulado”; “o argentino esnobe”; “o imigrante arruaceiro”; “o índio preguiçoso”; “o jovem rebelde sem causa”; “a mulher latina amoral e quente”; “o negro de índole escrava, humilde e resignado”; “o suburbano farofeiro”; “o homossexual erotomaniaco”; “o artista afeminado”; “o intelectual frankfurtiano elitista e carrancudo”... etc. (FREIRE FILHO, 2005, p. 22)

De acordo com o excerto, se observa que os estereótipos não se pautam somente na categorização dos grupos ou tipos sociais, vão além disso, criam um padrão social do ser ou um “molde” de repetição. Essa padronização social estabelecida por uma classe de indivíduos dentro da sociedade passa a ser a representação de determinados tipos sociais, como a mulher, o negro, o agricultor, o idoso, entre outros. Esses padrões criados são carregados de “julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos” (FREIRE FILHO, 2005, p. 22), sobre o comportamento humano ou dos grupos que supostamente são classificados.

Dessa maneira, os estereótipos passam a representar um juízo de valor em relação ao outro, esse conceito valorativo passa a ser disseminado e reproduzido pela sociedade de forma que se tornam frases corriqueiras do dia a dia, mas carregadas, muitas vezes, de valor depreciativo. Certos estereótipos tornam-se “virais” em uma dada sociedade, pois são (re)produzidos tantas vezes que passam a ser vistos como um jargão ou uma piada de “mau gosto”, tornando-se algo banal ou de senso comum. No entanto, implicitamente ou explicitamente os estereótipos “expressam tensões e conflitos sociais subjacentes” (FREIRE FILHO, 2005, p. 22), em que se podem evidenciar os conflitos de gênero, os embates raciais e econômicos.

³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Lippmann Acesso em: 20 jul. 2022.

⁴ Tradução do termo feita pelo autor desta dissertação.

Ainda nesse viés, a sociedade impõe modelos padronizados constantemente disseminados e receptados pelos grupos sociais, mas vale ressaltar que em cada grupo social há uma imposição, evidentemente, subjetiva e específica dessas representações estereotipadas que fazem o outro ser tido como fora da normalidade estabelecida de forma ideológica. Esses moldes representativos são difundidos com intuito de controlar e separar as pessoas no âmbito social. Isso é feito de maneira que um suposto comportamento é tido como normal e tudo que destoa disso é anormal. Destarte, os indivíduos que integram a sociedade são colocados em moldes conceituais, e quem não se encaixa nesses padrões é excluído socialmente. Deste modo,

Como forma influente de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o cidadão e o estrangeiro, os insiders e os outsiders, Nós e Eles. Tonificam a auto-estima e facilitam a união de todos “nós” que somos normais, em uma “comunidade imaginária”, ao mesmo tempo em que excluem, expõem, remetem a um exílio simbólico tudo aquilo que não se encaixa, tudo aquilo que é diferente. (FREIRE FILHO, 2005, p. 23, sic).

Então, nota-se que os estereótipos por meio da força ideológica naturalizam, universalizam e regularizam as condutas sociais determinando o que é aceito ou não, ou seja, o que é normal ou anormal. Os tidos como anormais, fora do “molde”, são excluídos, discriminados e subjugados por meio de frases e expressões ofensivas, carregadas ideologicamente de preconceito, discriminação e qualquer outro tipo de exclusão, como é o caso de Supriano na obra “A enxada”, um homem negro e pobre.

Diante de todos os apontamentos sobre os estereótipos é perceptível que a linguagem se desponta como um dos meios responsáveis por (des)construir o ser e que toda fala é carregada de convenções e ideologias implícitas. Dessa maneira, uma palavra, uma frase ou expressão emana mais significação do que se pode depreender. Sendo assim, o ato comunicativo em seu processo linguístico tem a possibilidade tanto de (re)formar quanto (de)formar, ideologicamente e conforme o interesse dominante, aqueles que fazem parte do círculo social, mais ainda quando encontra outros que estão à parte deste círculo, exemplo que pode ser percebido na colonização da América:

[...] há de se considerar que a conquista da América se garantiu principalmente em termos da construção de um discurso, em que aspectos do ideário do descobridor e do conquistador demonstraram-se tão eficientes quanto as suas próprias ações e feitos ditos por concretos. (FONSECA, 2011, p. 197).

Percebe-se através do excerto que umas das formas de dominação da América se deu através do discurso. Visto que, por meio da linguagem, se conseguiu desconstruir toda uma

identidade cultural dos povos nativos, tidos como descobertos, para dar lugar à ideologia do dominador europeu, branco e cristão, a começar pela interação cultural, de forma que houvesse, por parte dos povos conquistados, praticamente a perda de sua cultura e conseqüentemente a aquisição da cultura imposta a eles. Obviamente que tal processo acaba por haver imposição do idioma dominante e, de forma contrária, a perda da linguagem nativa, o que se destaca ainda mais como uma forma de imposição cultural sobre o nativo.

Nesse viés, pode-se citar a carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Emanuel, que relata abertamente que os nativos da terra de Vera Cruz, posteriormente Brasil, poderiam ser manipulados facilmente, se eles, – os conquistadores – conseguissem aprender sua língua, o que pode ser observado no seguinte fragmento:

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.

E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. (CAMINHA, 2013, p. 12).

Pode-se evidenciar que, através desse relato, o colonizador/conquistador insinua que poderia se aproveitar da ingenuidade dos nativos, “gente de tal inocência”, para impor suas crenças por meio da linguagem como peça fundamental para isso. Por meio da linguagem, fica mais fácil se relacionar e, conseqüentemente, conhecer os costumes do outro, se aproveitar disso para disseminar as ideias que forem mais pertinentes para a parte conquistadora: “E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar”. Se compreende então que a língua é fator determinante para a dominação do outro.

Ainda nessa linha de raciocínio, observa-se que para o europeu “[...] os indígenas não tinham chefes, organização política, socioeconômica e religiosa; enfim, que não possuíam nada que pudesse identificar a realização racional e cultural do ser humano. [...]” (FONSECA, 2011, p. 198), visto que os colonizadores não teriam dificuldade de impor sua religião, língua e tradições. No entanto, essa suposta falta de racionalidade dos colonizados propicia para a justificativa da doutrinação europeia como algo necessário, cabia a eles, os civilizados e cristãos, tal imposição ideológica por meio dos recursos discursivos. Portanto,

[...] o colonizador chega à conclusão de que a América era um *locus* no qual a implantação da consciência do humano e do racional, sinônimos da realidade europeia

cristã, deveria ser feita *ex nihilo*, por legítima mediação do *logos* europeu. É nesse sentido que um dos principais mecanismos ideológicos utilizados para a construção dessa nova realidade americana consistiu exatamente de artifícios miméticos estrategicamente retóricos e discursivos. [...] (FONSECA, 2011, p. 200, grifos do autor).

Em consonância com o fragmento, nota-se que o discurso possibilitou essa aproximação por parte dos europeus, a ponto de usarem o conhecimento sobre a língua do outro como fator primordial para “a construção dessa nova realidade” que tanto almejavam. Além disso, outro recurso compreendido como oportunidade de imposição cultural sobre o idioma do nativo americano diz respeito à falta de três fonemas identificados durante o processo de colonização. Fonseca (2011) deixa explícito que essas três letras/fonemas (F, L, R) não presentes no linguajar indígena acabam por representar a ausência de “Fé”, “Lei” e “Rei”. Não se pretende aqui enfatizar questões que dizem respeito ao processo de colonização, mas demonstrar como o conhecimento da língua serve de pressuposição ideológica em manutenção do poder dominante. O conhecer sobre a língua do outro é um fator preponderante para imposição cultural, ou seja, desfragmenta-se o ser a fim de que sua subsistência aconteça em prol do poder que o oprime. Ainda sobre o assunto, Fonseca (2011) examina que:

Gandavo, ao que parece, foi o primeiro cronista colonial que, ao verificar a ausência dessas letras na língua nativa do Brasil, fez uma interpretação fonocêntrica dessa lacuna, demonstrando, desta forma, uma prerrogativa cultural e colonizadora do europeu, de grande efeito ideológico, fundamentada no efeito e no poder da língua enquanto instrumento de organização cultural, social e política. Essa prerrogativa cultural e colonizadora do europeu se torna ainda mais evidenciada se for notado que, nessa linha da carência linguística, são associados conceitos fundamentais que identificam o processo colonizador em termos teocêntricos e regiocêntricos; conceitos esses que, identificando uma ideologia política de união do estado com a religião, constituíram o tradicional motor propulsor do conhecido espírito de Cruzada. (FONSECA, 2011, p. 199-200).

O trecho, portanto, demonstra que o caráter dominador do europeu é reforçado por meio da analogia dos fonemas F, L, R com Fé, Lei e Rei, pois essa associação linguística explícita evidencia o processo ideológico instituído pelo colonizador. Isso deixa transparecer que a ausência desses fonemas serviu como pressuposição para a expressar a falta dos pilares sociais e essenciais considerados pelos europeus: igreja e governo, o que não existia por parte dos nativos. Por meio dessa associação, cria-se um discurso ideológico e persuasivo como uma tentativa de justificar todo o processo colonizador, fazendo referência até mesmo aos aspectos linguísticos.

Essa discussão em volta do processo de colonização demonstra que a linguagem é um dos fatores preponderantes para a dominação ideológica do outro. Uma dominação tão

intensa que, mesmo tendo se passado mais de 500 anos, há ainda uma submissão cultural com relação ao homem/branco/europeu/cristão que resultou na criação de vários estereótipos sociais, principalmente a respeito da relação de poder, que pode ser notado a partir da discussão dos contos de Bernardo Élis.

No conto “A enxada”, percebe-se que a linguagem e seus desvios intensificam a subserviência de Supriano ao coronel Elpídio, além de evidenciar a relação de poder e os estereótipos sociais. Por meio dos tropos do discurso nota-se que frases e expressões têm uma conotação pejorativa e desclassificatória da personagem Supriano em quase todas as falas do coronel, “– Ocê que paga, seu bedamerda!” (ÉLIS, 2015, p. 59). Dessa forma, todo o conto é marcado pela opressão do mais forte sobre o mais fraco: “nego à toa”, “negro fujão” (ÉLIS, 2015). Depreende-se que a construção narrativa do conto abre precedente para que os estereótipos sociais tornem-se explícitos pela linguagem discursiva na fala das personagens, principalmente com relação ao negro com baixo poder aquisitivo. Quanto à classificação dos tipos sociais:

Pode-se definir estereótipo social como crença coletivamente compartilhada acerca de algum atributo, característica ou traço psicológico, moral ou físico atribuído extensivamente a um agrupamento humano, formado mediante a aplicação de um ou mais critérios, como por exemplo, idade, sexo, inteligência, moralidade, profissão, estado civil, escolaridade, formação política e filiação religiosa. Há duas direções na mobilização de estereótipos sociais: a que se volta para o grupo ao qual se pertença (auto-estereótipo); e a que visa um grupo distinto (hetero-estereótipos). Assim como há estereótipos sociais de duas qualidades distintas: os positivos e os negativos. (KRÜGER, 2004, p. 36 - 37).

A personagem protagonista do conto “A enxada” é fruto de uma sociedade que generaliza comportamentos, julga precocemente e rotula o ser. Nesse sentido, cabe parafrasear Umberto Eco (2006), afirmando que o mundo ficcional se “alimenta” do mundo real, visto que fora da ficção as relações sociais assim se desenvolvem. Ainda sobre o conto, os estereótipos tornam-se mais evidentes principalmente pelo uso das figuras de linguagem, a começar pela metonímia utilizada pelo coronel para se referir a Supriano, já que ele quase nunca pronuncia o nome da personagem, mas o substitui pela sua cor. São várias as possibilidades reflexivas que podem ser trabalhadas no conto, o que será feito no capítulo 3 deste trabalho, em que se evidencia o caráter reflexivo da linguagem que, por meio dela, possibilita (des)construir o ser, uma vez que os discursos estão carregados de conceitos pré-concebidos sobre o outro.

Outro conto em que se pode perceber a estereotipação do ser por meio das construções discursivas é “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, também de Bernardo Élis. Um conto que permite observar os estereótipos de gênero, em que a mulher é

explorada pelas figuras masculinas, inicialmente pelo pai e o vendeiro e depois pelo “marido”. Além do estereótipo que reforça essa relação de poder entre os gêneros, há também uma representação do paradigma colonial, já que faz referência à aculturação e à submissão indígena pela cultura do colonizador, pois, a personagem Put-Kôe é mulher e também indígena.

Ainda sobre o conto, nota-se que é todo marcado por desvios da linguagem que intensificam os estereótipos com relação à mulher indígena, retratada na narrativa como preguiçosa, objeto sexual ou como um animal que precisa ser adestrado, uma selvagem, o que pode ser perceptível no seguinte trecho: “– Então, vamos ver. Pés juntos, assim. Mão direita aqui na frente direita ...ai, ai, ai, assim não, trem burro! O cotovelo mais junto do corpo...” (ÉLIS, 2015, p. 50). O conto possibilita discutir sobre várias questões que remetem aos estereótipos por meio de construções linguísticas, no entanto, essas discussões se aprofundarão com mais afinco na análise detalhada dos contos pretendidos neste trabalho.

Conforme o que se apresentou neste tópico, há de se compreender que o processo comunicativo se desenvolve, em alguns casos, de modo que haja uma depreciação do ser, obviamente que atendendo a vontade do dominador, quem sabe uma herança do processo histórico colonizador que depreciou praticamente de todas as formas o colonizado. Tal depreciação leva à criação de estereótipos que conceituam precocemente o ser e o colocam em “moldes” que o incluem ou o excluem socialmente, e esses conceitos pré-concebidos do outro são reproduzidos de forma constante através do discurso no âmbito social.

Devido às possibilidades de (des)construção do ser, por meio da palavra e seus desvios semântico/estilístico e figurativo, o texto literário é um campo vasto para se perceber a carga ideológica de frases e expressões que estereotipam o ser. Mesmo se tratando de uma invenção, a literatura abre precedente para que o questionamento do ser em relação a si mesmo e ao mundo no que diz respeito ao uso da linguagem em suas instâncias comunicativas. Como extensão do conteúdo apresentado, o próximo tópico deste trabalho discute a relação do texto literário com os tropos discursivos e a possibilidade de identificar e compreender os estereótipos sociais na obra literária por meio dos desvios linguísticos causados pelas figuras de linguagem.

1.4 Marcas tropológicas do texto literário

Ao longo do capítulo foram apresentados vários conceitos importantes para se compreender a discussão deste trabalho, desenvolvida a partir da abordagem sobre o que são os tropos discursivos, com base nas teorias de Fiorin (2021), White (2014), Brandão (1989), entre outros que se debruçam sobre o assunto. Da mesma forma, nesta abordagem teórica houve

possibilidade de elucidar o caráter polissêmico das palavras, entender, pelo menos de forma resumida, o que é semântica, mostrar que através dos tropos ocorrem as quebras semânticas e o que elas podem refletir no discurso, além de tratar da carga ideológica que as palavras carregam em seu cerne. Discutiu-se também o que são os estereótipos e como ficam evidentes nos dois contos de Bernardo Élis.

As discussões abarcadas servem de pressupostos para depreender que os tropos possibilitam intensificar e transfigurar o sentido das palavras, que podem ser percebidos nas falas do dia a dia ou na produção narrativo/ficcional dos textos literários. Dessa maneira, os apontamentos anteriores servem de prerrogativas para que se sequencie o assunto do trabalho, proporcionando discussões sobre o que são marcas tropológicas no texto literário e quais os efeitos para a compreensão textual, o que acaba por se estender ao comportamento social de modo que haja um relacionamento dialógico em que os estereótipos determinam processos de (des)construção do ser.

Seguindo o viés da discussão, para compreender as marcas tropológicas nos textos literários primariamente, é necessário entender o que é um texto. Para Castro (1994, p. 31), “Texto vem do verbo tecer: é o entrelaçamento de linhas, no caso, as orações, os períodos.” Para o teórico, inicialmente o texto se apresenta como resultado do entrecruzamento das palavras que se relacionam, dando forma à escritura, além de demonstrar que o texto é o produto final da trama das palavras. Sequenciando a fala de Castro (1994, p. 31): “A disposição das linhas e seu entrelaçamento, a ocupação e disposição espacial já é um dado que pode contribuir para a caracterização do literário. Chamamos a esse aspecto o “formato” para diferenciá-lo da forma. [...]”.

Em consonância com a citação, nota-se que o texto está além da forma, propriamente dita, e cada texto possui suas especificidades ou formato específico, visto que o texto literário é uma irradiação da forma textual, entretanto com um conteúdo capaz de permitir questionamentos em todo tempo, dado seu caráter atemporal, o que faz alguns textos, como dito, assumir uma feição que pode ser chamada de literária.

Ainda sobre as considerações do texto, é preciso compreender que não se trata apenas da organização de elementos gráficos, ele é a representação dos fatos e acontecimentos que cercam o cotidiano, pois, sendo produto da experiência humana, possibilita a autorreflexão individual por parte do ser. Visto que:

O texto enquanto tecido de signos repetidos numa cadência regular não é algo em si, mas expressa e manifesta a relação do homem com as realidades e dos homens em si. Então o texto tem de ser visto e relacionado a três referentes: o homem, a realidade, a

expressão. Explicitamente, podemos fazer um corte e determo-nos um dos referentes, mas implicitamente os outros dois sempre estarão obrigatoriamente presentes. Isto é importante para penetrar no entendimento de um texto literário, embora qualquer texto implique sempre os três referentes. (CASTRO, 1994, p. 31).

O texto, literário ou não, tem um vínculo com “o homem, a realidade, a expressão”, essa inter-relação colabora para compreender que o texto é criação humana, mesmo em diferentes textos esse atrelamento está presente, ainda que não esteja explícito. Como o foco é o texto literário, Castro (1994) afirma que o entendimento da relação do texto com “o homem, a realidade e a expressão” é fundamental para se aprofundar nos estudos literários. Dessa maneira, reconhecer essa tríade é fator fundamental para estabelecer os conceitos referentes à produção e entendimento textual.

No processo de criação textual, em relação aos aspectos literários constitutivos na narrativa ficcional, importa destacar que as figuras de linguagem são primordiais nessa construção, sabendo que, ao se construir um texto com feição literária, a combinação de figuras de linguagem, os desvios e a quebra semântica rompem o conceito denotativo da linguagem quando permitem a transfiguração para o caráter conotativo dessa mesma linguagem.

O modo de articulação em que se produz a criação textual somente se evidencia a partir da interação entre escritor/obra/leitor, uma vez que a obra é a ponte que se estabelece entre o autor e o leitor, deve, portanto, estabelecer conexão entre ambos, já que é produto social. Ao ler uma obra, lê-se a sociedade, lê-se a si mesmo, o mundo em que se está inserido. Assim:

Começa a ficar claro que a relação do leitor com o texto ultrapassa uma simples relação objetiva, como no início propusemos. Noutras palavras, todo o texto é o resultado de uma leitura. Uma leitura, enquanto modalidade de relação radical do homem com a realidade, resulta em produtividade, conforma um texto. Um texto é, pois, em última instância uma elaboração humana, um trabalho. O trabalho é a ação humana pela qual o homem textualizando, significando o real se significa. [...] Toda leitura supõe a colaboração, porque o texto não se lê, o instrumento não se lê. Logo, tal noção evidencia que o texto não se limita ao escrito, implicando sobretudo o oral. [...] (CASTRO, 1994, p. 31).

Em conformidade com a citação, nota-se que a relação do leitor com o texto é mais ampla do que se pressupõe, pois o leitor é quem dá sentido ao texto, seja ele escrito ou oral, recriando-o, segundo sua capacidade de leitura e de associação com outros textos. Para Marisa Lajolo (1993, p. 59), “Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir do texto, ser capaz de atribuir-lhe significado, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, [...]”, visto que cada leitor por meio de suas experiências linguísticas consegue atribuir significações diferentes para um mesmo texto em

diferentes contextos históricos. Daí a atribuição relativa que se pode fazer com as figuras de linguagem, já que este recurso estilístico tem como uma das marcas fundamentais o contexto em que o leitor está inserido. Assim há eminentemente um caráter convencional na criação dos tropos em suas mais variadas formas, o que ocorre socialmente por meio dos atos de fala entre seus falantes. Considerando os estereótipos como uma dessas formas, só haverá decodificação semântica, mas principalmente conotativa, se o leitor fizer parte do contexto em que os desvios linguísticos foram produzidos, já que também, e principalmente, os estereótipos são resultados da convivência em determinado grupo social.

Se o sentido metafórico de um texto demanda conhecimento contextual da situação em que é produzido, no caso da narrativa literária há ainda mais essa necessidade, pelo fato de que:

O texto literário é um texto-obra, [...] O texto-obra lança mão do discurso metafórico. O poder metafórico, por sua plurissignificação, põe em tensão o emissor e o receptor, o leitor e a realidade (lida), de tal maneira que entre esses dois pólos se estabelece uma relação produtiva, dinâmica, daí texto-obra, ou texto que opera transformações e manifestações. *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é um texto-obra. Por ser ambíguo, gerações de leitores (e críticos) vêm debatendo o “caso” Capitu: do julgamento moral (adultério) à interpretação psicanalítica. O importante não é decidir quem está certo, mas atender para a produtividade de interpretações. (CASTRO, 1994, p. 32 - 33).

Convém dizer que o texto literário, enquanto obra de arte, “lança mão do discurso metafórico” como recurso estilístico capaz de propiciar uma plurissignificação interpretativa. No entanto, esse recurso não se limita somente à metáfora, pois, como tratado anteriormente, há vários desvios da linguagem que causam a quebra semântica e possibilitam a transfiguração do sentido denotativo. Entenda-se aqui “metafórico” como transposição/transformação significativa da fala em seus diferentes modos: oral ou escrito.

Além disso, há de se ressaltar que os tropos discursivos permitem uma causa conflituosa entre o leitor e a realidade ficcional, uma vez que a tensão que se estabelece pode ser interpretada de forma benéfica, já que possibilita sair da superficialidade do texto e adentrar na obra, porém, isso vai depender do nível de leitura de cada leitor. Nesse sentido, o texto enquanto literário dá liberdade interpretativa e reflexiva para o leitor, principalmente por meio dos tropos. É a partir desse momento de tensão que o leitor desvela a realidade do mundo real e é capaz de atribuir (re)significação à obra e de até mesmo ultrapassá-la.

Buscando conceituar texto, Platão e Fiorin (2001, p. 13) afirmam que: “Nenhum texto é uma peça isolada, nem a manifestação da individualidade de quem o produziu. De uma forma ou de outra, constrói-se um texto para, através dele, marcar uma posição ou participação

de um debate de escala mais ampla que está sendo travado na sociedade. [...]”. Cabe dizer que o texto não se restringe em si mesmo, cada texto é produto de outros textos, seja por contestação ou assimilação.

Então, o texto, com caráter literário, se estende ainda mais no que se refere à significação, não se finda em si próprio, vai além, principalmente porque ele é produto das experiências humanas expressas de forma verossímil ao mundo real, além de carregar em si conceitos ideológicos, culturais e históricos do momento de sua criação, como também manifestações ideológicas do contexto em que foi criado. A produção escrita se emancipa em sua textualidade assumindo uma feição atemporal e, ao mesmo tempo, atualizando-se aos mais diferentes contextos da vivência humana no decorrer de seu percurso histórico, além de não se limitar a um único tempo e a uma única interpretação.

Até o momento este tópico busca discutir os conceitos fundamentais e teóricos relacionados à definição sobre o que é um texto e as formas como se dão sua irradiação para o nível/plano literário. Na criação textual em que se predomina o narrativo/ficcional, que caracteriza o estilo literário, há evidentemente um arranjo lexical em que as palavras se entrecruzam de tal forma que acabam por metamorfosear o significado primeiro em função dos demais significados possíveis de se extrair deste arranjo frasal.

As marcas tropológicas, pelo fato de serem construídas/criadas por meio de arranjos verbais, são marcas que definem a caracterização do texto literário. Nessa perspectiva, os tropos, estudados no plano literário, como desvios da linguagem se apresentam no texto e se tornam ainda mais significantes e possíveis de interpretação, pois “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca. [...]” (ECO, 2006, p. 9).

Assim, a possibilidade de múltipla significação dos tropos são recursos cruciais para desvendar as entrelinhas do texto literário. Ademais, o discurso, literário ou não, precisa das figuras de linguagem para conseguir expressar por meio das palavras o que se pretende, assim: “[...] E o emprego de tropos é, pois, a alma do discurso, o mecanismo sem o qual o discurso não pode fazer o seu trabalho ou alcançar o seu objetivo. [...]”. (WHITE, 2014, p. 15).

Por meio dos desvios da linguagem ou tropos, é possível (re)significar uma palavra, expressão ou texto, uma infinidade de vezes. Essa permissividade da palavra em se transfigurar é que faz da obra literária espaço simbólico de questionamentos. No entanto, a linguagem não necessita da literatura, é o contrário, a literatura em si que necessita das construções discursivas para conseguir se expressar, já que a literatura “[...] é feita com linguagem, isto é, com uma

matéria que já é significativa no momento em que a literatura dela se apodera: é preciso que a literatura *deslize* para um sistema que não lhe pertence, mas que funcione apesar de tudo com os mesmos fins do que ela, isto é: comunicar. [...]” (BARTHES, 2003, p. 170).

Por meio desse processo de apropriação, a literatura se apodera do discurso, e o discurso por sua vez se reveste de outras significações na amplidão do campo de entendimento do leitor. Dá a entender que, embora a literatura se apodere da linguagem, é ela que permite (re)significar o sentido do discurso no decorrer dos tempos. Não fosse assim, as obras gregas, latinas e demais escritas há séculos estariam fadadas ao esquecimento.

Parafraseando Umberto Eco (2006), é preciso levar em conta que cabe ao leitor adentrar no bosque/texto narrativo/ficcional e decidir sobre qual caminho vai tomar, ou seja, metaforicamente o leitor por meio das múltiplas interpretações provenientes dos tropos ou desvios da linguagem pode optar por outras significações possíveis, pois o texto literário em si já possibilita isso, devido ao seu caráter conotativo. Assim, “[...] em literatura, que é uma ordem da conotação, não há pergunta pura: uma pergunta nunca é mais do que a sua própria resposta esparsa, dispersa em fragmentos entre os quais o sentido se difunde e foge ao mesmo tempo”. (BARTHES, 2003, p. 168). Logo, o texto literário assume uma feição aberta, já que possibilita através dos recursos estilísticos outras possíveis significações, mas, como citado anteriormente, não se pode esquecer que, mesmo ficcional, ele está inserido em um determinado contexto histórico-social-cultural, ou seja, permite outras significações pela transfiguração da linguagem, da mesma forma, pode revelar também aspectos que (de)formam a sociedade e o ser. Haja vista que:

[...] A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda a arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade. (COUTINHO, 1976. p. 30)

A fala de Coutinho (1976) abre precedente para dizer que a produção literária não somente é representação/imitação da realidade, mas também “uma reinterpretação, uma revisão” dessa realidade. Então, se as narrativas literárias são possibilidades de reinterpretação de um dado momento, pode-se afirmar que os desvios da linguagem são peças fundamentais para conseguir compreender os estigmas sociais, de forma específica os que envolvem o processo de estereotipação do ser humano, principalmente das classes vitimizadas

ideologicamente pela sociedade, como sertanejos, negros, mulheres e indígenas, além de muitos outros. Além disso,

[...] é sempre não apenas um desvio *de* sentido possível, próprio, mas também um desvio *em direção* a um outro sentido, a uma concepção ou ideal do que é correto e próprio e *verdadeiro* “em realidade”. Assim considerado, o emprego de tropos é ao mesmo tempo um movimento de *vai de* uma noção do modo como as coisas estão relacionadas *para* outra noção, e uma conexão entre coisas de modo tal que possam ser expressas numa linguagem que leve em conta a possibilidade de serem expressas de outra forma. [...] (WHITE, 2014, p. 15).

Considerando a fala de White (2014), chama atenção que os tropos vão além, e muito, do que ele chama de “desvio de sentido próprio”, ao possibilitar a expressividade da linguagem de uma outra forma, de modo que a realidade possa, pelo menos, ser entendida como verdadeira, o que a narrativa literária pode fazer com maestria. Devido a essa capacidade da linguagem em se metamorfosear, o texto literário passa a ser sujeito à ressignificação, seja através dos tempos ou por meio de múltiplas interpretações de um mesmo leitor, se depreende que, “[...] uma obra é ‘eterna’ não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe”. (BARTHES, 2003, p. 213).

Nessa perspectiva, Barthes (2003) ao afirmar que “a obra propõe”, pode-se dizer que a obra passa a ser uma provocação ou insinuação. Esse caráter sugestivo da obra se materializa por meio do uso do conotativo, que configura o discurso e seus recursos estilísticos. Em outras palavras, o uso dos recursos tropológicos, no texto literário, colabora para que o leitor alcance os diferentes sentidos que a obra sugere. O autor faz uma analogia com um provérbio: “o homem propõe e Deus dispõe”. A obra por si só não consegue garantir a sua concretização. Ela precisa do leitor.

Barthes (2003) ainda diz que “o homem dispõe”, se entende que, dada a sua capacidade de interpretação, o leitor é quem (re)ordena, estabelece um arranjo do ponto de vista compreensivo de modo que, quem sabe, seja a porta de entrada no mundo diegético a fim de entender suas possibilidades de significação. Assim, quando Barthes (2003, p. 213) alega que “a obra propõe, o homem dispõe”, pode se relacionar diretamente com o que afirma Todorov (2009):

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais

ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala o nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. [...] (TODOROV, 2009, p. 78).

Dessa maneira, Todorov (2009) sinaliza que “a obra literária produz um tremor de sentidos”, ou seja, os desvios da linguagem tiram o leitor da superficialidade do texto propiciando um “abalo” interpretativo, em que uma frase, expressão ou texto, apresentadas em primeiro plano, podem transcender para outro mais significativo à medida que o leitor adentra no bosque (ECO, 2006). O leitor é incitado por meio de uma provocação criada a partir do modo como se arranjam os recursos linguísticos utilizados pelo autor, mas expressos por um narrador que ecoa a voz provocante da narrativa. Nessa perspectiva os tropos discursivos, enquanto recursos estilísticos, propiciam ao texto literário um aprofundamento mais enfático a quem se envereda pela sua leitura, uma vez que o ato de ler não deve se prender somente na superficialidade do texto. A combinação das palavras talvez até fora da ordem especificada pelos recursos gramaticais, em alguns momentos escondidas em seu conceito semântico, se transveste de nova roupagem a fim de insultar o leitor.

Assim, quando no conto “A enxada” de Bernardo Élis aparece a seguinte expressão: “– Se fugir, sai mais caro...” (ÉLIS, 2015, p. 60), possibilita depreender, por meio do contexto em que se desenvolve a narrativa e pelo uso de recursos estilísticos, que essa frase transcende do denotativo para o sentido conotativo/figurado, haja vista que pode se questionar o que é “sair mais caro”? O que significa ser “caro”? Qual seria o valor mensurável de “caro”? Considerando o ambiente da narrativa, haveria possibilidade de se pagar esse preço?

Conforme Todorov (2009, p. 78), “o tremor de sentidos que abala o nosso aparelho de interpretação simbólica”, abre possibilidade para o entendimento de a palavra “caro”, neste contexto empregado, provoca o leitor de tal forma que o faz examinar todos os possíveis sentidos que essa palavra possa vir apresentar, provocando uma agitação que o leitor não só transfigura o sentido do texto, mas percebe que há uma força ideológica subentendida que ecoa do discurso.

Ainda sobre a citação, Todorov (2009, p. 78) completa seu raciocínio afirmando que a obra literária “provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial”. Abre precedente para mostrar que a conotação, expressa pela linguagem literária, possibilita que o leitor a (re)signifique inúmeras vezes, e essa possibilidade de transformação de significação pode ocorrer a partir de cada nova leitura. Dessa maneira a obra não se esgota, visto que possibilita ao leitor transpor o significado primeiro da leitura para

outros planos interpretativos condicionados tanto à situação social em que o leitor se encontra como também ao contexto da narrativa ficcional.

Considerando o que foi discutido ao longo deste capítulo, cabe dizer que a palavra carrega em si a capacidade de contrair outras significações quando combinada consigo mesma e com outros elementos discursivos. Os tropos utilizados no processo de construção da narrativa ficcional permitem que o discurso literário seja revestido de, além do discurso em primeiro plano, de outros mais que podem ser depreendidos à medida que o leitor se aprofunde nos níveis de leitura.

Na produção literária de Bernardo Élis, há, dessa forma, um campo vasto de exploração no que se refere às possibilidades de (re)leituras significativas, quem sabe pelo fato de se utilizar de uma linguagem regional específica do linguajar goiano, marcada por tradições histórico/culturais e expressa por meio de marcas tropológicas. Nessa perspectiva, pode-se depreender que a obra bernardiana possibilita discutir questões intrínsecas socialmente principalmente do povo do centro-oeste do Brasil, como a relação de poder e a discussão de gênero. Élis por meio da linguagem consegue mostrar situações verossímeis à realidade.

2 ENTRE TROPOS LITERÁRIOS: O estilo à Bernardo Élis

A discussão do capítulo anterior, sobre os conceitos tropológicos, serviu de base para compreender como os tropos se apresentam no discurso, inclusive no literário, visto que eles possibilitam a quebra do sentido literal da palavra. Nota-se que esse recurso da linguagem pode ser percebido no texto literário como um estilo do escritor, já que White (1994), ao descrever a raiz etimológica da palavra tropos, mostra que ela também se volta para o “style” ou seja, um estilo discursivo. Dessa forma, a obra bernardiana apresenta um estilo discursivo marcado pelas tropologias que podem ser observadas no processo de construção da narrativa ficcional do autor.

Assim, este capítulo intitulado: *ENTRE TROPOS LITERÁRIOS: O estilo à Bernardo Élis* pretende refletir sobre as características do texto literário de um modo, até certo ponto generalizado, mas especificamente sobre o estilo narrativo/literário de Bernardo Élis, considerando a expressividade do sertão sob a ótica literária. Ainda serão tratadas as relações de poder pelas quais as personagens estão submetidas e que permitem à obra ser qualificada como uma literatura de protesto – engajada –, nos moldes do Regionalismo⁵ da década de 1930. Em continuidade, a transcrição da oralidade goiana aos textos literários do escritor propicia a percepção de que os desvios semânticos do discurso literário se expressam pelos tropos de construção narrativo-ficcional.

O capítulo está subdividido da seguinte forma: 2.1 *Pelos Tropos: construção do discurso ficcional em Bernardo Élis* discute o estilo discursivo do autor goiano em algumas de suas obras; 2.2 *O sertão goiano sob a ótica histórico-literária* trata inicialmente sobre a caracterização da literatura regionalista da década de 1930, conceitua o sertão goiano e como ele se apresenta na obra bernardiana, além de discutir o processo histórico cultural na formação de sua literatura; 2.3 *Regionalismo bernardiano: engajamento e protesto literário* apresenta a obra literária enquanto denúncia das mazelas sociais vivenciadas principalmente pelas classes subalternas; e 2.4 *Oralidade nos contos de Bernardo Élis: rupturas semânticas* expõe as marcas da oralidade do povo goiano geralmente impregnadas pelos desvios semânticos, revestidas de uma carga ideológica discursiva que estereotipa as pessoas, especificamente, aquelas que pertencem às classes exploradas socialmente.

⁵ Optou-se em utilizar ao longo desta pesquisa o termo Regionalismo, enquanto tendência literária, em maiúsculo, conforme Afrânio Coutinho o utiliza em sua coletânea: *A literatura no Brasil* publicada em 1999 pela editora Global, composta por seis volumes.

2.1 Pelos Tropos: construção do discurso ficcional em Bernardo Élis

As obras de Bernardo Élis são inúmeras, desde contos, romances e poemas, mas se revelou “mais prosador que poeta”, afirma Nelly Alves de Almeida (1970, p. 39). Dessa maneira, é como prosador que se consolidou, visto que algumas de suas obras premiadas são de contos: *Veranico de Janeiro*, livro premiado com o troféu Jabuti em 1966 e *Caminhos e Descaminhos* recebeu o prêmio Afonso Arinos em 1967 (ALMEIDA, 1970, p. 33). Em suas construções narrativas se evidenciam questões que se transfiguram do plano literário para o real ou vice e versa, uma vez que “[...] Bernardo Élis aponta a miséria e a degradação a que ficam sujeitas as populações sertanejas de Goiás, exploradas pelos grandes proprietários de terras, vitimadas pela ignorância e pelo pauperismo, mergulhadas na superstição. [...]” (COUTINHO, 1999, p. 290). Tratando de problemáticas que assolam o povo do Brasil Central, mas que ao mesmo tempo se irradia para outros lugares e tempos, sua obra retrata questões que dizem respeito ao ser e não somente ao povo goiano. Assim:

Transporta para suas obras os problemas da liberdade, das lutas, dos jogos a que se submetem os menos favorecidos, do homem ante a vivência do meio; descreve o medo, o ingênuo, a maldade, a argúcia, o luxurioso, com perspicácia e talento, com a prudência sábia de quem, nos dias atuais, consegue rejuvenescer o clássico, fazendo ressurgir um humanismo moderno. (ALMEIDA, 1970, p. 40, sic).

As narrativas bernardianas, como cita Almeida (1970), transportam para o plano da ficção problemas enfrentados pelas classes marginalizadas da sociedade, pessoas não mencionadas pela história tradicional, como é o caso do subalterno, da população do meio rural, do negro, do humilde, do explorado, da mulher indígena e outros tipos sociais. Assim, para tratar de assuntos que cercam o homem, Élis incorpora em sua obra personagens vindas das camadas rudimentares da sociedade, que transmitem toda a segregação humana, principalmente do explorado e das minorias sociais.

Almeida (1970, p. 60) evidencia que, no que diz respeito à construção das personagens, Bernardo Élis, “[...] ao apresentá-las, orienta-se através de relatos que transmitem, em suas mensagens, verdades cruéis que não se fixam apenas em sua região, mas expande-se mesmo de forma universal”. Então, as personagens de Élis não exprimem vontades imaginárias, mas representam aspirações e problemas que fazem parte das vivências do ser humano em um campo de exploração em todos os sentidos que se possa imaginar.

As construções narrativas de Élis abrem precedente para que o leitor, mesmo sem um conhecimento prévio de literatura, perceba as problemáticas retratadas no discurso

ficcional. Quando no conto “A enxada”⁶, Supriano, um homem pobre e do campo, é subjogado por seu patrão/coronel, isso dá margem para que o leitor, facilmente, depreenda a relação de poder e as injustiças sociais que marcam o conto, por meio da maneira como o escritor “explora” as personagens. Assim, ao analisar a fala do patrão/coronel: “–Te dou enxada e ocê fica devendo a conta do delegado e a enxada pro riba. Não senhor. Vá plantar meu arroz já, já.” (ÉLIS, 2015, p. 59), evidencia-se que, ao se utilizar de um verbo conjugado no modo imperativo, “Vá”, se trata de uma ordem proferida indiscutivelmente pelo mandatário. Além disso, a construção frasal encerrada com a repetição de advérbios de tempo: “já, já” aponta que essa ordem deve ser executada com rapidez, uma vez que a personagem do conto é um subalterno e precisa se submeter aos mandos do dominador. Então, toda essa representação da realidade se evidencia, principalmente, por meio dos recursos discursivos usados pelo escritor na construção narrativa e no trato das personagens.

Dessa maneira, as personagens representadas por Élis em seus contos são complexas, visto que Élis “[...] construía seus personagens com grande densidade emocional e psicológica e explorava ao máximo seus meandros intimistas. [...]” (BRAGA, 2019, p. 17). A complexidade que elas apresentam torna possível relacioná-las a tipos inseridos no âmbito social, como a personagem Camélia do conto “A mulher que comeu o amante”⁷. Ela não sente remorso ao propor para o novo companheiro a morte de seu amante. Em “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”⁸, Quelemente mata sua mãe idosa para se salvar da enchente, ou no conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô”⁹, Anízio, por não ter seu amor correspondido por Branca, mata Lolô a quem ela amava. Há vários outros textos bernardianos que retratam situações que descrevem a sociedade e o comportamento humano. Almeida (1970, p. 60, sic) afirma que as “personagens da obra bernardiana são tipos notáveis. Revelam, as mais das vezes, angústia trágica, que descobrem protestos quase revolucionários. Não raras vezes, deparamos, nelas desesperos que sufocam, servilismo que desnorteiam, reações que aniquilam”.

A trama, as personagens, a ambientação e a linguagem dos textos de Élis formam um conjunto de elementos que aguça o leitor a entrar no bosque da ficção, como menciona Eco (2006), mas tudo dependente do seu nível de leitura para relacionar com eventos e fatos do cotidiano, permitindo-o (re)significar situações vivenciadas e vistas na sociedade da qual faz

⁶ Conto do livro *Veranico de janeiro*, publicado em 1966;

⁷ Conto do livro *Ermos e gerais*, publicado em 1944;

⁸ Conto do livro *Ermos e gerais*, publicado em 1944;

⁹ Conto do livro *Ermos e gerais*, publicado em 1944;

parte. Os recursos utilizados pelo escritor possibilitam a experiência do leitor com a obra. Entre esses recursos apresentados pode se inferir que:

Uma grande marca em sua obra: às vezes, o narrador se torna uma das personagens, misturando-se com as demais, relatando casos ocorridos simultaneamente em épocas e lugares diferentes. Segue, de perto, seus tipos, acompanha-lhes os passos, julga-os, comenta-lhes o procedimento, nêle interferindo. Toma-lhe emprestada a linguagem, usando termos que lhes são próprios, a essa linguagem do mato que se ajusta perfeitamente bem à categoria social de suas personagens. Esmiuçando-lhe a fala, encontraremos regionalismos, arcaísmos, neologismos. (ALMEIDA, 1970, p. 42, sic).

Em conformidade com a citação, é perceptível que Élis usa o narrador como recurso para compor suas obras, uma vez que o narrador, em alguns momentos, passa a ser também personagem. Dessa maneira, o narrador-personagem se entremeia no enredo, auxiliando a compreender e a compor os tipos notáveis, segundo Almeida (1970), já que essas intromissões possibilitam desvelar os acontecimentos passados, os sentimentos, os anseios e problemas que compõem as personagens da trama ficcional. Além dessas contribuições interpretativas, é por meio do uso da linguagem, aqui no caso regionalista, utilizada pelo narrador-personagem que torna-se possível compreender o processo histórico e ideológico a que cada personagem é submetida. Logo, a construção ficcional bernardiana possibilita o leitor, desde que ele esteja apto à decodificação diegética da narrativa, compreender o contexto em que está inserido cada personagem, além de dar liberdade para que ele (re)signifique à maneira que lhe fizer mais sentido.

Conforme cita Almeida (1970), Bernardo Élis leva para seus contos as mazelas sociais, expõe situações que envolvem a luta do homem pela sobrevivência, problemas de moralidade e ética. Isso pode ser percebido através do seu estilo narrativo/ficcional, quando usa os desvios discursivos permitidos pela linguagem que utiliza em sua obra, ou seja, os tropos discursivos. Como discutido no capítulo 1 (um), deste trabalho, os tropos discursivos possibilitam a quebra semântica da palavra, oportunizando outras interpretações por parte do leitor, uma vez que os tropos são a “alma do discurso”, de acordo com White (2014, p. 15).

Nesse viés, as obras bernardianas se caracterizam por esses desvios discursivos, que autorizam depreender as marcas de violência, as relações de poder e os estereótipos sociais. O conto “Rosa”, exemplarmente, apresenta o seguinte excerto:

[...] As refeições eram tomadas quase às escondidas, fechadas as portas e janelas que davam para a rua, como se comer fosse ato proibido ou indecente. **Existiam roceiros**

e vagabundos que farejavam de longe a comida, entravam pela casa dentro e submetiam Seu Reimundo ao dilema: ou me dão de-comer ou não me dão de-comer. Se Seu Reimundo desse o de-comer teria que suportar a despesa, teria que arcar com o risco de se **contaminar com as doenças que esses filantes geralmente traziam, repelentes e transmissíveis**. E teria que passar vexames, o hóspede sempre sairia falando da pobreza da mesa, da pobreza dos pratos e talheres. (ÉLIS, 2015, p. 80, grifos nossos).

O trecho apresentado integra o livro de contos *Veranico de janeiro* publicado em 1966. A fala transcrita é a do narrador que apresenta a personagem Seu Reimundo, que é comerciante. Por meio da observação discursiva e dos aspectos tropológicos percebem-se os estereótipos sociais levantados logo no início do conto. Na frase: “Existiam roceiros e vagabundos que farejavam de longe a comida, [...]”, o verbo farejar é empregado de maneira pejorativa. O ato relacionado a farejar admite a animalização de alguns tipos subalternos, como “roceiros” ou as pessoas rotuladas como “vagabundas”. Essa transposição de sentido além de apresentar a animalização do ser revela conceitos pré-concebidos sobre pessoas marginalizadas socialmente, rotulando-as como aproveitadoras.

Além dessa “metonimização”, observa-se a seguinte afirmação: “[...] teria que arcar com o risco de se contaminar com as doenças que esses filantes geralmente traziam, repelentes e transmissíveis.”¹⁰ Pelo modo de construção frasal da narrativa se depreende a prerrogativa social relacionada ao comerciante, visto que as palavras “repelentes” e “transmissíveis” caracterizam os sujeitos¹¹ que estão na margem social e estereotipados como inferiores a ponto de passar doenças. Nesse viés, a transfiguração do discurso possibilita entender a carga ideológica contida nas palavras, visto que o fragmento que é colocado em evidência colabora para compreender a relação de superioridade, a exclusão e a discriminação de alguns tipos sociais. Assim, “[...] Élis buscou descrever em sua obra um universo que não aceitava mais. Por meio da ironia, do sarcasmo, do humor negro, o autor impunha um cenário de degradação humana, miséria e violência, e negava ao leitor a possibilidade de indiferença. [...]” (BRAGA, 2019, p. 28).

Dessa forma, as construções narrativas bernardianas retratam uma variedade social caracterizada pelo contraste: o coronel e o agregado, a mulher indígena e o Cabo, o comerciante e o homem do campo, a mulher da roça e o filho do patrão, entre outros. Dessa maneira, fica

¹⁰ Fragmento do conto “Rosa”.

¹¹ Optou-se por utilizar o termo sujeito, ao longo do texto, devido à carga semântica dessa palavra, visto que o conceito de sujeito difere do de indivíduo. Rezende (2010, p. 69) afirma que: “*Indivíduo* (do latim *individuus*, a, um) significa indivisível, uno, referindo-se a um ser biológico cuja existência depende de sua integridade. Aplica-se, portanto, não somente ao homem, como a outros animais e até a plantas. *Sujeito* provém do latim clássico *subjectus*, a, um, “colocado debaixo, em posição inferior”. Designava o escravo, o submisso, o vassalo, o subjugado.”

evidente que a obra é marcada pelos confrontos sociais o que não difere dos enfrentados fora da ficção.

No conto “A virgem santíssima do quarto de Joana”, do livro *Ermos e gerais*, fica explícito o contraste e o confronto social, pois a personagem Joana, uma menina da zona rural que mora de favor na casa do Coronel Rufo, se apaixona pelo filho do coronel e engravida dele. No entanto, devido a sua condição de subserviência, Joana é obrigada a se casar com o coveiro. Assim, o enredo apresentado por Élis é marcado pelos embates que permeiam a sociedade. Sua narrativa por meio da transfiguração da linguagem, tropos discursivos, possibilita ampliar ainda mais a significação das palavras.

Quando no conto Coronel Rufo diz: “ – Tá pono culpa no meu filho, cachorra! Essas cadela são desse jeito. Arranjam pança e vão pôr culpa em gente de casa. Cê besta! Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga?” (ÉLIS, 2005, p. 158), se depreende que Joana é uma “cadela”, capaz de ter relações sexuais com qualquer um. Além do termo “cachorra”, a personagem também é chamada de “criadinha”, pejorativamente uma empregada cujo dever é servir, pelas possibilidades e análises tropológicas, para servir a quem? E o quê? Obviamente que seriam os desejos sexuais do filho do patrão.

Assim, de forma bem escancarada, Élis se apropria da fala regionalista/goiana para denunciar todo tipo de injustiça e truculência social, visto que “Suas personagens, dialogando, expressam fielmente sua condição humana, usando palavras apropriadas à sua capacidade e ao seu meio”. (ALMEIDA, 1970, p. 59)

O texto bernardiano, por meio das suas construções discursivas, revela a crueldade, a violência e o mandonismo presente no ermo do Brasil Central. Tudo isso paradoxalmente mesclado com o humilde, o ingênuo e o servil. Visto que as “lutas” travadas no enredo são de pessoas comuns, hostilizadas de todas as maneiras tanto pelo ambiente quanto pela sociedade que as cerca, afundadas em uma existência trágica sem se dar conta disso, como Supriano e sua mulher Olaia, ambos imersos em uma angústia constante. Almeida (1970, p. 60, sic) afirma que “Às vezes, seus heróis são inconscientes da realidade trágica que vivem: são simplesmente humanos, sem a lucidez de uma vivência exata que lhes traga a compreensão do drama em que se afogam”.

Élis em suas narrativas traz à tona heróis com pouca visibilidade social, ou seja, retrata personagens excluídos e marginalizados, a índia Put-Kôe também é uma dessas personagens mencionadas pelo autor. A personagem em questão faz parte do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, que mostra a mulher indígena em uma situação de exploração. A narrativa abre precedente para discutir a prerrogativa cultural do europeu em

relação ao índio, visto que Put-Kôe é submetida a todo tipo de violação, tanto física quanto cultural. Essas personagens sem voz social, que o autor retrata, sugerem:

[...] ora piedade (Piano, por exemplo do conto “A enxada”, de “Veranico de janeiro”), [...], ora ingenuidade (Rosa, do conto do mesmo nome, em “Veranico de Janeiro”). Todas vivem, lutam dentro de situações ou emocionantes ou que geram revoltas, em unidades de ação, tempo, lugar, estabelecendo conexão exata à estrutura da narração. (ALMEIDA, 1970, p. 61).

As narrativas construídas pelo autor goiano podem ser consideradas uma provocação constante ao leitor, pois não romantiza situações pelas quais as personagens são submetidas, pelo contrário, realça a tragicidade vivenciada por eles e que, por meio desse recurso, os contos acabam representando de forma mais “real” a diegese narrativa. No conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” destaca-se o seguinte trecho: “Quelemente segurou-se bem aos buritis e atirou um coice valente na cara aflissurada da velha Nhola. Ela afundou-se para tornar a aparecer presa ainda à borda da jangada, os olhos fuzilando numa expressão de incompreensão e terror espantado. [...]” (ÉLIS, 2015, p. 26). Nota-se que, por meio do estilo discursivo, é possível perceber a tensão que se estabelece na narrativa. Em relação às expressões “coice valente” e “olhos fuzilando”, se depreender o uso dos tropos para representar os atos de crueldade daquele momento, que não levam em consideração os laços sanguíneos, afetivos e sociais determinados pelo convívio em sociedade. Consequentemente, ainda há demonstração do instinto animalesco mais primitivo do ser humano: a luta pela sobrevivência.

Ainda sobre a tragicidade das obras bernardianas, o conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” também se revela cruel, principalmente por apresentar um desfecho narrativo inesperado causado pela morte brusca da personagem indígena, conforme pode ser verificado no seguinte fragmento:

De cima de seu chinelo Put-Kôe empertigou-se, levou a mão direita à altura da fonte direita, encostou bem o cotovelo no busto, procurou encolher o ventre e ressaltar os peitos, como Sulivero exigia. Quando estava nessa postura, o cabo ergueu o revólver, deteve-se em pontaria numa insignificância de tempo, e o baque do tiro sacudiu a pasmaceira da tarde. (ÉLIS, 2015, p. 55).

É perceptível no trecho um comportamento bárbaro por parte do cabo Sulivero que assassina a índia grávida de forma brutal, simplesmente por tê-la como inferior às mulheres brancas as quais pretendia se relacionar, ou até mesmo por vê-la como objeto sexual. Assim, Bernardo Élis constrói uma narrativa que possibilita depreender a relação de poder ou a supremacia do conquistador sobre o conquistado, principalmente pela forma que a índia foi

morta, estando em posição de sentido. O trecho apresentado também se reveste de um tom cômico, pois a personagem assassinada faz continência como sinal de respeito ao “companheiro”, como ele a ensinou, mas só é uma forma de enganá-la e levá-la para a morte.

Mais um exemplo que apresenta a tragicidade bernardiana é o conto “O menino que morreu afogado”¹². No trecho: “[...] O corpo nu do menino estendia-se na areia. Arroxead. Frio. Empanzinado” (ÉLIS, 2005, p. 139), é nítido o tom calamitoso e impactante da narrativa, a ponto de provocar catarse no leitor. Élis consegue trazer para o texto todo o realismo da cena, por meio de sua construção discursiva, principalmente pela ênfase dos adjetivos atribuídos ao corpo da criança morta: “Arroxead. Frio. Empanzinado”. Assim, o estilo narrativo permite ao leitor criar imagens daquele instante e adentrar no mundo ficcional.

Além de enfatizar as situações trágicas por meio do seu estilo discursivo, o autor explora os elementos da natureza como fatores adjacentes para a completude do enredo, e em muitas vezes essa descrição da natureza se firma como um prenúncio de alguma fatalidade: “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagarosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal.”¹³ (ÉLIS, 2015, p. 22); “Naquela noite [...] o rio roncou feito um danado. De manhã, a luz morta do dia punha reflexos idiotas nos redemoinhos traiçoeiros das águas barrentas. No meio, a correnteza se encrespava em saltos selvagens, em saracoteios lúbricos, numa volúpia diabólica de destruição.”¹⁴ (ÉLIS, 2005, p. 140); “[...] o que vinha do negrume era um mugido de gado triste. Depois, quase sumindo, o latido de um cão, latido esquisito, Olaia jamais haver escutado um ganir mais feio, até ficava arrepiada na cacunda, upa frio! ‘Decerto, a morte que passou por perto ou tava campeando alguém.’”¹⁵ (ÉLIS, 2015, p. 73). Assim, o estilo bernardiano atrela aos contos elementos discursivos que fazem parte das crenças e das superstições do imaginário do povo goiano, como sinais de mau agouro expressos por elementos da natureza: a água, o vento, o mato, os pássaros, os cães, etc., mostrando uma relação sincrônica do homem com a natureza.

Ao lado dessas considerações, os textos bernardianos também apresentam em seu cerne situações tanto trágicas quanto irônicas, ou até mesmo sarcásticas. Como no desfecho do conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” que evidencia o caráter irônico da narrativa, visto que Quelemente proferiu coices em sua mãe com intuito de salvar a si e seu filho das águas do Corumbá, mas fatalmente o lugar era raso: “Ah! Se ele soubesse que aquilo era raso,

¹² Conto do livro *Ermos e gerais*;

¹³ Trecho do conto “Nhola dos anjos e a cheia do Corumbá”;

¹⁴ Trecho do conto “O menino que morreu afogado”;

¹⁵ Trecho do conto “A enxada”;

não teria dado dois coices na cara da velha, não teria matado uma entrevada que queria subir para a jangada num lugar raso, onde ninguém se afogaria se a jangada afundasse...” (ÉLIS, 2015, p. 26).

A ironia também é percebida no conto “O erro de Sá Rita”¹⁶, que narra a história de Rita, uma personagem que é rotulada como desmancha-prazeres. No trecho: “Sá Rita, fiel ao seu programa mundano, resolveu morrer num dia em que se comemorava o centenário da cidade. Como tinha parentes importantes, inclusive o juiz de Direito, agudou a festa. Misturou baile com velório, dobres de defunto com foguetes e vivas dos discursos”. (ÉLIS, 2005, p. 220). A personagem Rita representa na narrativa a figura da mulher de mau agouro, vista como inconveniente e rejeitada. Bernardo Élis, ironicamente, finaliza o conto com a morte da personagem no dia dos festejos da cidade, visto que o desenlace do conto não passa de um deboche do escritor.

O sarcasmo, ou até mesmo o humor negro, pode ser vislumbrado na obra de Élis, como ressalta Braga (2019). No trecho: “A caveira ria cinicamente, mostrando os dentes sujos de sarro, falhados pela velhice, com um chumaço de barba na ponta do queixo, formando um severíssimo cavanhaque de ministro do 2º império.”¹⁷ (ÉLIS, 2015, p. 21), retrata-se com comicidade um tema sério e mórbido, visto que a caveira de Januário “debocha” do seu assassino e, quem sabe, uma previsão do que poderia lhe acontecer. No conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, também é possível intuir a presença do humor negro, perceptível no seguinte fragmento:

Um barulho seco e áspero me arrancou dessas cogitações e me chamou a atenção, nem sei por que, para o lado de meu amigo, onde estava a caixinha contendo a orelha seca do negro Lolô. Era um barulho que provocava na gente uma gastura nervosa, como esse passear arrepiante das baratas nos cuités e cuiás, de noite, nas cozinhas e despensas. Estranhei, porém, a cara de meu amigo. Estava retorcida numa careta dos diabos. E de repente, de dentro da caixinha, veio saindo mornamente a orelha. Estava inchada, negra, entumescida. Andava na ponta dos seus grossos cabelos, como as aranhas, bamboleando mornamente o corpo nas pernas. Marchava com uma cadência morosa, inexorável – um passo estudado e cinematográfico. (ÉLIS, 2015, p. 35).

Elementos narrativos utilizados na retórica discursiva do conto como “gastura nervosa”, “passear arrepiante”, “inchada, negra, entumescida” revestem o ambiente de um tom macabro, sinistro e sobre-humano. Entretanto, a expressão “um passo estudado e cinematográfico”, alia aos elementos citados anteriormente uma característica cômica.

¹⁶ Conto do livro *Ermos e gerais*;

¹⁷ Trecho do conto “A mulher que comeu o amante”;

Esses e outros contos de Bernardo Élis destacam uma narrativa que tem a presença do grotesco, do sombrio e do sobrenatural, se assemelhando a Edgar Allan Poe. Almeida (1970, p. 52-53) destaca que: “[...] A lembrança de Poe, com toda a força eletrizante de suas criações violentamente emocionantes, faz-se presente, sempre, em suas narrações bárbaras, cruéis, dramáticas”.

Outro aspecto destacado na obra de Élis é a facilidade do escritor em mesclar, em um mesmo conto, a linguagem coloquial e a formal, visto que transpõe para o discurso narrativo ficcional a fala do cotidiano, principalmente do coloquial regional goiano, coexistindo com as formalidades da língua. Assim, Coutinho (1999, p. 289 - 290) afirma que o escritor goiano apresenta em sua obra um “[...] instrumento linguístico completamente livre de preconceitos, renovado em sua sintaxe, agressivo, flexível e inconformista. Daí o despojamento da prosa do autor, sua maior “rusticidade”, a liberdade de sua fraseologia, sua oralidade característica [...]”. Assim, através das suas construções discursivas há a coexistência da linguagem padrão e não-padrão, o que caracteriza o meio em que a personagem está inserida, aproximando de sua realidade que reflete diretamente a exposição da sua condição humana, em muitos casos: roceiro, coronel, indígena, subalterno, entre outros tipos representados por Élis.

Portanto, todo o percurso desse tópico buscou destacar, resumidamente, aspectos relacionados à construção discursiva dos contos bernardianos. Para sequenciar o assunto, o próximo tópico irá abordar outros aspectos que compõem a literatura do escritor goiano, como a presença do sertão e a caracterização da literatura regionalista, impulsionada pela década de 1930.

2.2 O sertão goiano sob a ótica histórico-literária

O tópico anterior tratou de ressaltar, de forma condensada, o estilo discursivo das narrativas bernardianas, “explorando” alguns de seus contos para exemplificar essa tentativa. Sobre este tópico, inicialmente tem-se o intuito de discutir o contexto histórico-literário-geográfico do qual Bernardo Élis faz parte, assim como apreender a presença do sertão goiano, como espaço físico e simbólico, caracterização intrínseca de sua obra, e, por fim, tratar do processo histórico cultural na constituição da literatura bernadiana.

De início, a literatura brasileira ganha novos contornos com a ruptura dos padrões clássicos europeus, por meio do Modernismo, mais especificamente pela “ousada” Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de 22 propõe a criação de uma arte que fosse legítima do

Brasil, “[...] que renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX [...]”, conforme afirma Coutinho (1999, p. 20). Pode-se dizer que esse momento de ruptura, com tudo que não é brasileiro, permite depreender uma das primeiras manifestações do pensamento ideologicamente decolonial¹⁸ como também busca pela valorização da arte, da literatura, da linguagem e dos tipos sociais do Brasil.

Como mencionado, inserida nesse movimento literário estava a valorização da linguagem do cotidiano, ressaltando as variedades linguísticas oriundas da diversidade brasileira, rompendo com as formalidades da língua e com o pedantismo dos gramáticos. Nesse sentido, Gregolin (2007, p. 60) infere que “[...] O Modernismo trouxe a oralidade e a diversidade linguística para dentro da literatura, mostrando que elas são dignas de entrarem na morada do texto literário [...]”. Assim, um novo estilo representativo da oralidade convive com narrativa clássica, permitindo ao escritor representar, por meio das narrativas, a diversidade cultural brasileira. Nas obras de Bernardo Élis, esse processo de interação entre o fazer da narrativa clássica e o aspecto cotidiano vivenciado por personagens representativo do meio popular ganha ênfase na ficção narrativa, herança das influências de 22.

Dessa maneira, a Semana de 22 foi a culminação de um movimento de renovo que já estava em processo, tendo tanta importância que ecoa por várias outras gerações. O Modernismo promove uma transformação tanto na prosa quanto na poesia, principalmente na segunda geração (1930 – 1945) que se caracterizou de maneira mais enfática pela vasta produção literária romanesca. De acordo com Coutinho (1999):

As duas grandes correntes que marcam a evolução do romance brasileiro invadiram, como já foi visto antes, a época modernista, recebendo dela a força renovadora que seria de extraordinária fecundidade, após as experiências realistas e impressionistas. Sacudidas pelo experimentalismo da década de 20, estavam elas aptas a produzir os frutos que tornariam o subperíodo de 1930 a 1945 a etapa áurea da ficção modernista e das mais altas da literatura brasileira, a ponto de poder afirmar-se que a ficção brasileira existe com personalidade e fisionomia inconfundíveis graças sobretudo ao trabalho dos artistas do período. (COUTINHO, 1999, p. 277).

A produção da geração de 30 a 45 é destacada por Afrânio Coutinho, como “etapa áurea” do movimento modernista. Essa definição positiva ocorre devido à valorização das “raízes brasileiras”, em que se destacam: o regional, as questões sociais, a linguagem popular e

¹⁸ O pensamento decolonial objetiva problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia, buscando a emancipação absoluta de todos os tipos de opressão e dominação, ao articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo totalmente inovador de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial. (REIS, ANDRADE, 2018, p. 03).

os diversos tipos sociais, principalmente os marginalizados. Assim, as narrativas literárias apresentam também um Brasil agrário, rústico ainda, que não esteja inserido nos grandes centros, tendo o sertão como pano de fundo. Coutinho (1999) ainda afirma a importância do período para a literatura, apresentando escritos que reverberam até o século XXI, como *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

A segunda fase Modernista possibilita retomar o Regionalismo, que está evidente desde o Romantismo no texto literário. No entanto, não se trata de um Regionalismo sentimentalista advindo do estilo do movimento romântico, mas um Regionalismo que versa compreender e apresentar aspectos culturais, regionais e folclóricos de um Brasil além do litoral. Para Coutinho (1999):

[...] com o movimento de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira, o Realismo deu prosseguimento àquela marcha introspectiva proveniente do Romantismo, mergulhando na magma nacional à procura da compreensão de seus valores e motivos de vida, e, ao mesmo tempo, buscando nele as fontes de nutrição e inspiração intelectual. Desvestiu-se, porém, a mentalidade do país, sob o influxo realista, daquele saudosismo e escapismo românticos, para considerar a existência contemporânea e o ambiente vizinho. (COUTINHO, 1999, p. 234).

O Regionalismo, conforme se explicita, ganha, então, uma nova roupagem, ideológica e social, a partir do Realismo, perdendo a característica pitoresca e exótica das obras românticas. Mas é no movimento modernista que se dá destaque mais intrínseco à veracidade, ou uma tentativa de o fazer, vivenciada no cotidiano. A caracterização do Regionalismo modernista permite uma aproximação mais verossímil voltada a questões antes não consideradas pela narrativa literária brasileira. No entanto, há uma divergência em “interpretar e conceber” essa tendência, como evidencia Coutinho (1999, p. 234). Assim:

[...] Há quem o veja aliado à mediocridade e à estreiteza, confundindo-o destarte com o provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo. É um regionalismo confinante, auto-suficiente, que provoca a rivalidade entre as regiões e tem um conteúdo de limitação e oposição. Outra concepção é a que reduz o regionalismo a sinônimo de localismo literário, a literatura regional não passando da exploração e exposição do pitoresco, das formas típicas, do colorido especial das regiões. É outra forma de escapismo romântico, ou então é próprio de épocas e civilizações cansadas que se refugiam no passado ou no pitoresco local. (COUTINHO, 1999, p. 234-235, sic).

São duas visões diferentes sobre o mesmo assunto, aponta o teórico. A primeira infere que a narrativa regionalista é “confinante”, levando a crer que se trata de uma narrativa isolada, que se basta por si só, e não tem relação com as demais literaturas produzidas em outras localidades, atribuindo um caráter restrito para a obra. A segunda concepção caracteriza o

Regionalismo como uma literatura local, cuja narrativa se volta para o pitoresco apresentando traços do Romantismo, principalmente por propor descrever o “colorido especial das regiões”, de modo que reduz a obra regionalista a uma literatura menor.

Diante do que foi exposto, mesmo que de maneira breve, serviu de suporte para destacar que o Regionalismo não é uma tendência exclusiva do Modernismo, como já foi mencionado, tem suas origens em outros movimentos. Por isso, apresenta características diversificadas e se modifica de acordo com o momento literário. Nesse sentido, Coutinho (1999) afirma que:

A tendência regionalista na literatura brasileira é de longa tradição, mergulhando suas raízes nos movimentos nativistas e de busca do caráter brasileiro para a literatura que tiveram manifestações no indianismo, no sertanismo, no caboclismo, e que vieram a desaguar no Regionalismo, sob suas diversas formas ou ciclos: o ciclo do cangaço e da seca, o da mineração, o praieiro, o do gado, o nortista, o nordestino, o baiano, o central, o gaúcho e outros. (COUTINHO, 1999, p. 140).

É possível notar a extensão da característica regionalista até “desaguar” no Regionalismo de 30, visto que seu percurso culmina no Modernismo com os mais variados ciclos, aqui no caso, o central, tendo o foco em Bernardo Élis¹⁹. Nota-se que o Regionalismo da segunda geração modernista vem para retratar, de forma crítico-social, as peculiaridades de cada região ou sub-região, dando ênfase aos diversos tipos sociais de um Brasil miscigenado em todos os sentidos.

Sequenciando o assunto, um dos aspectos observados nas obras regionalistas é o trato com o sertão, presente em diversas narrativas-ficcionais, entre elas, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha publicado pela primeira vez em 1902; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos publicado em 1938; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa publicado em 1956; *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis publicado em 1944, além de outras obras. Como já mencionado, a tendência regionalista não está presente somente no movimento modernista, mas em outros movimentos que se apoderaram de uma paisagem pitoresca, cultural, às vezes, excluída e marginalizada, devido às poucas condições de sobrevivência e hostilidade em que se situam suas personagens, representações de um mundo real em que, principalmente, o sertanejo está inserido. Portanto, o “sertão”, tema já utilizado por diversos autores, é aqui mais uma vez objeto de estudo, dada a influência marcante entre este *locus* e os habitantes que ali vivem.

¹⁹ Bernardo Élis é citado por Afrânio Coutinho no livro *A literatura no Brasil: era realista/ era de transição* (1999) como pertencente ao ciclo central do regionalismo. No livro *A literatura no Brasil: era modernista* (1999) Bernardo Élis também é citado no subtópico: VI – Situação e perspectivas. Os dois livros citados compõem a coletânea de 6 (seis) volumes. Cabe ressaltar que em mais de 6 mil páginas, sobre a literatura brasileira, Élis é citado somente duas vezes e de forma bem simplificada com no máximo uma página de comentários.

De acordo com Braga (2019), a designação de sertão está estritamente relacionada a termos como: desconhecido, ignoto, remoto, fim de mundo, ambiente hostil. Definições que apresentam o sertão como lugar isolado e distante dos grandes centros.²⁰ Paralelamente ao conceito, “[...] o sertão goiano consiste assim em compreendê-lo como base espacial do mundo sertanejo e também como produto de uma sociabilidade comandada pela lógica do tempo lento e da acumulação simples sob os preceitos da ruralidade”. (BORGES, GONÇALVES, 2017, p. 97). O ambiente rural é, assim, o elemento caracterizador do modo de vida da população sertaneja e suas relações sociais nesse espaço de convivência.

Dessa forma é nesse espaço que se produzem os mais variados estereótipos que caracterizam os habitantes desta localidade – o sertanejo – em condições de menosprezo, principalmente aqueles que vivem sob o julgo do mandonismo, dependente economicamente dos grandes senhores latifundiários. Importa destacar que nesse mesmo ambiente discriminatório se ressalta de forma bem enfática a figura do coronel/patrão/senhor e praticamente todas as formas de tratamento daqueles que se utilizam de sua condição econômica para explorar os marginalizados. A essa condição de poder – o coronelismo – vivenciada ainda mais no sertão, Leal (2012, p. 44) demonstra que: “[...] Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado ainda tão visíveis no interior do Brasil”. Entenda-se aqui interior como a descrição do sertão relatado em várias obras de literatura como já mencionadas anteriormente.

Sequenciando as definições: “[...] o sertão é entendido como *locus* da existência sertaneja que, sob os moldes da época (século XIX até meados do século XX), pautou-se na ruralidade, na quase sustentabilidade própria e pouco contato externo. [...]” (BORGES, GONÇALVES, 2017, p. 03). Se pode perceber que as classificações de sertão estão praticamente relacionadas ao atraso, à rusticidade, ao abandono, ao desprezo, ao desconhecimento, à morosidade do tempo o que vai se estender também à criação de tropos discursivos caracterizadores dos habitantes dessa região.

No caso do estado de Goiás, assunto específico deste tópico, o sertão, assim como o sertanejo, também se classifica da mesma forma que os conceitos gerais do sertão brasileiro. Já no início do século XX, em relação a Goiás, do ponto de vista da historiografia, “[...] Continuava sendo um mundo isolado, pouco povoado, quase integralmente rural, com uma economia de subsistência” (PALACIN, MORAES, 2001, p. 91), local propício à miséria, a não

²⁰ “[...]o sertão mantém uma economia distante da economia da metrópole e do litoral, agrária e subdesenvolvida em face da economia industrial e mais desenvolvida da metrópole; [...]” (VICENTINI, 2007, p. 189).

ser para aqueles pertencentes à classe dominadora. Os relatos históricos explicitam a situação de desligamento dos grandes centros do Brasil vivenciada pelos goianos. Bernardo Élis (2012), na entrevista *A vida são as sobras*, afirma que Goiás em pleno século XX estava em situação de atraso e isolamento. Do ponto de vista literário, quando da publicação de *O Tronco*, em 1956, em trecho sobre a vinda da personagem Doutor Carvalho, para a cidade do Duro, em Goiás, assim se refere o narrador: “[...] tivera que vir para Goiás, enfrentar o sertão, o desconforto, o atraso, a miséria.” (ÉLIS, 1979, p. 61).

Nessa perspectiva, torna-se evidente que tanto os aspectos históricos quanto os literários apresentam o sertão goiano como lugar isolado e até certo ponto atrasado, de modo que tais características se estendem a sua população do ponto de vista pejorativo. Em alguns contos de Bernardo Élis, essa caracterização se dá ao perceber o isolamento em que as personagens vivem: próximo à “mataria fechada”²¹, às vezes “saroba que afogava o rancho”²², sufocava a moradia do caboclo. As vivências cotidianas do sertão goiano são transpostas para o plano literário de modo que as personagens estão cada vez mais próximas das situações vivenciadas no transcorrer da história de Goiás. Sem dúvida, pode-se afirmar que Bernardo Élis fotografa, se assim pode-se dizer, os aspectos históricos, culturais e geográficos de uma época.

A condição de isolamento do sertão reforça ainda mais o contexto de descaso político que consequentemente interfere no desenvolvimento do estado e na caracterização do sertanejo. Assim, “[...] a literatura regional realista goiana apresenta-se como um continente de possibilidades interpretativas do mundo sertanejo e do sertão goiano [...]” (BORGES, GONÇALVES, 2017, p. 99) em que os costumes, as tradições, o falar, as crenças, os mitos e toda e qualquer forma de cultura são representadas nas narrativas de ficção.

Braga (2019, p. 85) infere que as obras bernardianas representam “[...] o sertão no que ele tinha de privação, escassez, ruína, degradação, corrupção, em síntese, de *atraso*. [...] o sertão vivia ao ‘deus-dará’[...]”. Toda essa ruína do sertão, evidenciada por Élis, de acordo com a autora, consequentemente recai também sobre o sertanejo, em seu modo de vida e de inter-relação social, o que serve de elemento inspirador à construção do enredo ficcional.

Dadas essas questões, a narrativa ficcional de Bernardo Élis traz em sua estrutura profunda os elementos constitutivos da formação de uma sociedade que vive às margens do poder público, mas que também demonstra uma relação de poder marcada pela opressão dos que detêm uma situação econômica mais abastada: grandes fazendeiros, coronéis, comerciantes, mandatários políticos e todos que de alguma forma apadrinhada são os

²¹ Fragmento do conto “A mulher que comeu o amante”;

²² Fragmento do conto “A enxada”;

mandonistas de uma região marcada pela falta de lei. A lei é produzida *in locus*. Aos subalternos cabe a exploração, a usurpação de tudo que têm direito, em favor da ganância opressora.

Obviamente que há qualidades no sertão. Entretanto, o que se destaca são as mazelas socioculturais em que parte de sua população vive. Nesse ambiente de menosprezo é que tantos autores, mas principalmente Bernardo Élis, souberam trazer à narrativa os anseios de uma população agora representada e vivenciada por personagens de ficção numa espécie de grito do abandono. No desenvolvimento de suas obras, a fala de cada personagem, seja caboclo, fazendeiro, jagunço, coronel, mulher, douto ou indouto, em cada uma delas se expressam as marcas da oralidade características da região. Em cada oralidade uma expressão classificatória em que estereótipos e preconceitos são evidenciados, quem sabe um modo já interiorizado em cada ser pelo fato de trazerem em sua essência a marca do sertanejo: o que vive à margem, “ao deus-dará” (BRAGA, 2019, p. 85), à lei do menor esforço, entre tantas outras classificações pejorativas.

Nesse sentido, a obra bernardiana possibilita destacar os tropos presentes no discurso, principalmente expressões que rotulam a população sertaneja, muitas vezes como preguiçoso²³, atoa,²⁴ portador de doenças²⁵, sem palavra, malandro, atrasado, mentiroso²⁶, entre outros. Como já mencionado, os tropos por meio da transfiguração da linguagem permitem identificar no discurso ficcional os estereótipos sociais, no caso da população sertaneja se refere a índios, negros, mulheres, trabalhadores rurais, ou seja, os que vivem à margem. Deste modo, o enredo das obras de Élis abre precedente para examinar os comportamentos sociais através de falas preconceituosas carregadas de ajuizamentos. Retomando a afirmação de Freire Filho (2005, p. 22), os estereótipos “contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história”, nesse caso o sertanejo é rotulado principalmente por ser um indivíduo ex-cêntrico²⁷, considerado, assim, como o sertão, atrasado e pouco desenvolvido.

Para compreender um pouco mais sobre as obras bernardianas é preciso também discutir o processo histórico/cultural de Goiás do qual o autor goiano se utilizou na construção fictícia de suas obras literárias e também conhecer um pouco sobre o autor.

²³ No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” apresenta a personagem indígena Put-kôe que não conversava, não cantava, não trabalhava, não lavava, não passava e não cozinhava;

²⁴ Definição dada a Supriano, no conto “A enxada”, pelo coronel Elpídio;

²⁵ Julgamento apresentado por Seu Reimundo, no conto “Rosa”, quando os roceiros em sua casa queriam almoçar;

²⁶ No conto “A virgem santíssima do quarto de Joana” o coronel Rufo acusa Joana de ser mentirosa por dizer que havia engravidado de seu filho Dedé;

²⁷ Termo utilizado por Linda Hutcheon (1991, p. 58) na obra *Poética do Pós-modernismo* que refere as pessoas “[...] que são marginalizadas por uma ideologia dominante. [...]”

Em relação à biografia de Bernardo Élis, recorre-se a Nelly Alves de Almeida (1970), em sua obra *Presença literária de Bernardo Élis*, para apresentar a biografia do escritor goiano até 1968, em que se evidenciam aspectos de sua vida, desde seu nascimento até seus 53 anos. Os demais anos, até a morte do escritor goiano, são apresentados a partir das considerações de Luiz Gonzaga Marchezan (2005), que preparou a edição de *Ermos e gerais*, da coleção “Contistas e cronistas do Brasil”.

Bernardo Élis Fleury de Campos Curado nasceu em Corumbá de Goiás no dia 15 de novembro de 1915, filho do poeta Érico José Curado e de Marieta Fleury Curado, foi alfabetizado em casa pelo seu pai, completou seus estudos na cidade de Goiás, gostava de música e chegou a estudar flauta. Já aos doze anos demonstrou interesse pela escrita, escrevendo seu primeiro conto ainda muito jovem, um conto sobre assombrações. Gostava de ler e, com 16 anos, teve contato com a obra dos escritores modernistas brasileiros por meio do seu tio André, que lhe trazia jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1934, publicou seu primeiro poema, “A Chaminé”, no pequeno jornal “O LYCEU”²⁸, e após essa publicação se firmou como poeta e publicou mais vezes no mesmo jornal. Já em 1936, se mudou para Anápolis e começou a trabalhar como escrivão. Mesmo trabalhando em outras áreas, sempre publicava seus textos em jornais goianos. Em 1940, foi nomeado Delegado Municipal do Recenseamento em Goiânia, nesse período já publicava seus escritos fora do estado de Goiás. No ano de 1941, seu livro de poesia *Primeira Chuva* já se encontrava pronto. Com 27 anos de idade, conseguiu realizar o sonho de viajar para o Rio de Janeiro, essa visita em 1942 rendeu a publicação do conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” na *Revista “Oeste”*. Em 1944, com 29 anos, publicou seu primeiro livro, *Ermos e gerais*. Essa obra lhe rendeu inúmeros elogios da crítica nacional, e nesse mesmo ano se casou com a poetisa Violeta Metran. No ano seguinte, se formou em direito e fundou a Associação Brasileira de Escritores em Goiânia. No ano de 1947, começou a fazer parte da Academia Goiana de Letras, ocupando a cadeira número 18. Além de poemas e contos, em 1952, começou a publicar a novela *A Terra e as Carabinas* semanalmente nos folhetins. Já em 1956, publicou o romance *O Tronco*. Ganhou o prêmio José Lins do Rêgo em 1965 pelo livro *Veranico de Janeiro*. Nesse mesmo ano, publicou o livro *Caminhos e Descaminhos*. No ano seguinte, 1966, lançou no Rio de Janeiro seu livro que havia sido premiado no ano anterior *Veranico de Janeiro*, neste mesmo ano de lançamento, o livro também ganhou o troféu Jabuti. Em 1967, recebeu o prêmio Afonso Arinos pelo livro de contos *Caminhos e descaminhos*. Em 1975, tomou posse da cadeira número 1 da Academia Brasileira

²⁸ Citado em letras maiúsculas por Almeida (1970, p. 19);

de Letras e no mesmo ano publicou o livro de contos *Caminhos dos gerais*. Dois anos depois, publicou o livro de contos *André Louco*. No ano de 1984, publicou o livro de contos *Apenas um violão*. Três anos depois, publicou o romance *Chegou o governador*, nesse ano recebeu o prêmio Candango e a medalha do Instituto de Artes e Cultura de Brasília. Em 1996, a Unicamp adquiriu o acervo de Bernardo Élis que faleceu no ano seguinte, em Goiânia, no dia 30 de novembro de 1997.

A biografia do escritor goiano foi apresentada de forma sucinta, mas pode-se evidenciar a amplitude de seu trabalho, principalmente, enquanto contista e romancista, além de sua produção poética. Dadas as considerações sobre a biografia de Élis, é necessário ressaltar os aspectos históricos e culturais dos quais ele fazia parte.

De acordo com Canedo e Rosa (2019, p. 163), “Já no início do século XX, a literatura goiana assiste a eventos que denotam um delineamento de um campo literário, com o desenvolvimento da produção, o estabelecimento de meios de circulação e a configuração, ainda que incipiente, de um público leitor”. Dessa maneira, até meados do século XX a literatura em Goiás toma forma, se assim pode-se dizer, inicialmente com a criação do Clube Literário e o jornal *A Rosa* (1907), de cunho literário. Surgem várias produções literárias de peso, como: *Coroa de lyrios* de Leodegária de Jesus (1906); *Tropas e boiadas* de Hugo de Carvalho Ramos (1907); *Ontem* de Léo Lynce (1928). Outro ponto crucial para transformar o cenário literário goiano é a instalação da Escola Técnica de Goiânia²⁹, situada na nova capital de Goiás, que contribui de maneira significativa para a produção dos escritores que começavam a iniciar sua carreira literária, inclusive de Bernardo Élis que editou o livro de poesia *Primeira chuva* e o livro de contos *Ermos em gerais*, (ALMEIDA, 1970, p. 31).

Já em 1951, na segunda metade do século XX, foi aberto o Bazar Oió situado em Goiânia, que inicialmente era para ser somente um bazar e acabou sendo peça chave para propagar a literatura goiana, pois nesse espaço acontecia lançamento de livros, tarde de autógrafos, debates e era também um lugar de encontro dos escritores e da população em geral, (MOLLO, 2016). Mollo (2016, p. 19) expõe que: “Entre os escritores goianos que tiveram obras lançadas na livraria, está Bernardo Élis com *Ermos e gerais*, em 1959, e *O Tronco e Veranico de Janeiro*, em 1966.” Além do espaço que mesclava livraria com papelaria e ponto de encontro,

²⁹ A Escola Técnica de Goiânia tinha um setor de Tipografia e Encadernação, articulado a um curso técnico com o mesmo objetivo. (CANEDO, ROSA, 2019);

se fundou também o periódico literário *Jornal Oió* e a Editora Oió, que, segundo Mollo (2016), teve como primeira obra editada a 2ª edição do livro *Ermos e gerais* de Bernardo Élis³⁰.

Ainda sobre a formação do campo literário goiano, cabe ressaltar a importância de dois grupos – Os Quinze (1956) e o Grupo de Escritores Novos (1963) – que buscavam, por meio de um movimento renovador, mudanças no cenário literário de Goiás e a propagação da literatura goiana. Sobre esses dois grupos, Canedo e Rosa (2019, p. 166) ressaltam que: “O primeiro grupo foi responsável por publicar o primeiro manifesto modernista do estado. O segundo agremiou vozes que desejavam trazer mudanças à literatura goiana, sintonizadas com o movimento literário nacional e internacional [...]”. Outro ponto importante que ocorreu no intervalo da criação desses dois grupos foi a fundação da Universidade Católica de Goiás (1959) e a Universidade Federal de Goiás (1960).

Ao fazer essa breve contextualização histórica, é possível perceber um estado em desenvolvimento, principalmente, literário, mas ainda muito atrasado com relação às outras partes do país, especificamente, o Sudeste, o Sul e o Nordeste. Devido ao seu processo de colonização, Goiás, já em meados do século XX, ainda estava retido ao modo de vida da Idade Média, visto que a maneira de lavrar a terra ainda era a mesma – tração animal –, além do servilismo aos grandes latifundiários por parte da parcela pobre da população e a falta de políticas públicas. Conforme cita Bernardo Élis em *A vida são as sobras*³¹:

Em pleno meados do século XX, Goiás desconhecia bancos e entidades creditícias; toda energia era de origem animal, especialmente humana; não se conheciam instituições de assistência de qualquer natureza; a agricultura baseada na enxada era atrasadíssima; dominava absoluta a Igreja Católica, cuja doutrina, as superstições mais grosseiras deformavam e deturpavam. Na verdade, Goiás vivia em plena Idade Média, em pleno mundo da lua: o que nos unia ao resto do Brasil era a língua portuguesa e o sistema fiscal de cobrança de impostos. (ÉLIS, 2012, p. 69).

Alinhada à citação, observa-se que o contexto histórico, geográfico e social apresenta Goiás em condição de atraso, “em pleno mundo da lua”, como afirma Élis. Geograficamente, um estado localizado no centro do país, mas distante de ser considerado o centro econômico e cultural brasileiro, pelo motivo de que vivera sob total esquecimento das

³⁰ “Não foram encontrados registros que comprovem a publicação de outras obras nem informações de como se deu esse trabalho de edição pela livraria. A 2ª edição de *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis (1959), foi impressa na gráfica da *Revista dos tribunais*, R. Conde de Sardezas, 38, em São Paulo. O mais provável é que esse tenha sido um dos poucos títulos publicados pela Editora Oió.” (MOLLO, 2016, p. 17);

³¹ *A vida são as sobras*, texto resultado do depoimento concedido por Bernardo Élis à Giovanni Ricciardi, professor do Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Portoghese da Facoltà di Lingue e Letteratura Straniere. Bari, Itália.

políticas nacionais, o que não aconteceu com as cidades de regiões litorâneas (São Paulo e Rio de Janeiro), onde se priorizou o desenvolvimento, principalmente industrial e tecnológico.

Mesmo de forma breve, o tópico buscou tratar das influências do Modernismo na geração de 30, do conceito de sertão, da bibliografia de Bernardo Élis e da formação histórico-literária do estado de Goiás. O tópico seguinte dá sequência às discussões em torno da obra bernardiana, principalmente para compreender os aspectos regionalistas e o porquê de sua literatura ser considerada engajada e de protesto.

2.3 Regionalismo bernardiano: engajamento e protesto literário

O tópico anterior como uma de suas contribuições permitiu entender, brevemente, o processo histórico e cultural que caracterizou o movimento literário regionalista até desaguar na geração de 30 e que é retomado, posteriormente, por Bernardo Élis. Em continuidade com os apontamentos, o tópico que segue pretende debater aspectos que enquadram as obras bernardianas ao Regionalismo de 30, além de explorar a definição de literatura engajada e de protesto.

Considerando o que foi exposto anteriormente, sobre o Regionalismo, é possível perceber as transformações pelas quais a prosa literária brasileira se submete no decorrer de sua história. As mudanças ocorridas modificam a forma do fazer literário, antes voltado para o modelo clássico e, agora, nos moldes da década de 1930, se reveste de conceitos direcionados a questões sociais de um Brasil interiorano, marcado pelo esquecimento. Como referencia Antonio Candido:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos 1930, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações.

Essa dualidade cultural, de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar de civilização brasileira. (CANDIDO, 2004, p. 41).

Os problemas advindos da contradição entre litoral e interior, na visão de Antonio Candido, são considerados alternativa para a definição da sociedade brasileira como civilização. Assim, com a intencionalidade de representação dos aspectos da cultura brasileira em suas mais variadas formas, sejam geográficas, históricas, econômicas e sociais, nota-se que no Ciclo Central (COUTINHO, 1999, p. 276) alguns nomes ganham destaque, inclusive o de Bernardo

Élis, visto que em sua trajetória literária demonstra um estilo inovador, que rompe com o formalismo em várias instâncias, principalmente em relação ao linguajar, que dá ênfase ao falar cotidiano do goiano. Dessa forma, a utilização de uma fala representativa do dia a dia das relações sociais estabelecidas no interior goiano apresenta uma narrativa verossímil à situação de servilismo/abandono/violência/miséria em que se encontravam o sertão e o sertanejo. Logo:

A trajetória literária de Bernardo Élis amplia o panorama do regionalismo. Descrevendo a saga do Brasil Central, explora as virtualidades da língua falada no interior goiano. Seu livro de contos, *Veranico de janeiro* (1966), põe à mostra os valores desta prosa apoiada na variedade de ritmos e melodias estranhas que sonorizam o ermo. A imagem do homem que tal linguagem desenha traz todas as deformações de uma terrível realidade. No conto “A enxada”, suplanta, na fabulação, a objetividade do documento, em favor de um clima alucinatório. O conflito arma-se com tal repercussão que o destino humano se constrói consubstanciado com o tempo e o espaço em que se dá. (COUTINHO, 1999, p. 564, grifo do autor).

Élis apresenta em seus escritos uma literatura com marcas de crueldade em que se mostra um sertão caracterizado pelo isolamento, ao mesmo tempo, ofensivo e cruel com o sertanejo. A fusão espaço e tempo, nas obras do escritor, traz à tona aspectos que possibilitam analisar a complexidade da existência dos protagonistas bernardianos em sua essência ontológica. São seres que se misturam à hostilidade do cerrado, marcados pelo abandono e somente explorados enquanto recursos naturais: sejam as pessoas ou o cerrado num tempo que permanece inerte.

No conto “A enxada”, por exemplo, o cruzamento entre espaço e tempo marca a brutalidade/dureza a que Supriano é submetido, a ponto de dilacerar suas mãos e sua vida no trato da terra, como árvores retorcidas num espaço de sofrimento, assim predestinadas; no conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, a personagem Put-Kôe representa em si essa junção, espaço e tempo. Da mesma forma que o cerrado, a protagonista, também, é vitimizada pelo colonizador que a possui e cultiva como a terra apta a lhe saciar a fome. Entretanto abandonada no momento em que não mais supre a necessidade de seu possuidor, da mesma forma que o cerrado que, cessada a capacidade produtiva, fica ao abandono, uma terra estéril. Assim como o cerrado, Supriano e Put-Kôe foram abandonados, usados e explorados. Dessa maneira, o tom fatalístico dos textos bernardianos foge da utopia romântica da narrativa clássica e instaura realidades vivenciadas que provocam questionamentos, sobretudo com relação aos sujeitos subalternos.

O que se entende a partir destas observações é que tanto o cerrado quanto as personagens se fundem num processo interativo em que a paisagem se humaniza com caracterização dos habitantes desse bioma ao mesmo tempo em que a rusticidade do ambiente

envolve metaforicamente a composição física do sertanejo. Almeida (1970, p. 43, sic) reforça de forma expressiva que: “O tempo de ontem é evocado no retrato da terra rude e da gente esquecida. São traços humanos. Paisagens físicas, doentias, sêcas, implantando-se, fixando-se em letras firmes, em frases a um tempo fortes, sombrias”.

O uso desse recurso estilístico reforça mais a ainda a tonicidade regionalista da obra de Bernardo Élis, embora com uma abrangência universal, por exemplo, Afrânio Coutinho demonstra que:

Há quem julgue que só se vinculam à literatura regionalista as obras nas quais a ficção de tipos, folclore, costumes e linguagem locais for a característica principal [...] obras regionalistas também exigem de preferência ambientes necessariamente rurais, onde os elementos da civilização urbana estejam quase ausentes ou só se revelem em proporção muito reduzida, de forma a não comprometerem padrões específicos de cultura sociologicamente vigentes na comunidade, ou seja, de forma não comprometerem aquilo que se poderia chamar, num sentido global, de “estilo de vida” tipicamente telúrico. [...] (COUTINHO, 1999, p. 276).

De acordo com a definição de Afrânio Coutinho, embora represente um aspecto dual sobre o embate cidade campo, há de se considerar que o texto bernardiano se encaixa nos moldes do Regionalismo, apresentando como característica basilar o trato com a terra, a rotina interiorana, o linguajar e os costumes. Considerando também as definições de Almeida (1970, p. 41) “[...] Seu regionalismo, em sentido, em essência, é autêntico, [...]”. No entanto, o autor goiano faz de suas narrativas mais do que a reprodução de uma estética literária ou tendência, se aproveita do movimento para desvelar/provocar/indagar realidades que assolam seus conterrâneos e que passam “despercebidas” pelo restante do país.

Nas palavras de Bernardo Élis (2012, p. 60), ele buscou “[...]fazer da literatura uma arma de denúncia [...]”, por meio da qual expõe as lutas, o medo, a maldade, as superstições, o servilismo, a opressão, os problemas de ordem econômica e política. Pode-se afirmar que o escritor goiano produz uma literatura classificada como engajada e de protesto, definições discutidas posteriormente neste tópico. Na entrevista para *A Vidas são as sobras*, ele afirma que:

Minha literatura, então, era matéria difícil, porque focalizava problemas goianos tidos como indignos do fazer literário. Procurava sublinhar a humanidade do homem sem terra, mostrando a injustiça do latifúndio e da opressão feudal, responsáveis pelo atraso e pelos males sociais de que éramos vítimas. [...] (ÉLIS, 2012, p. 61 - 62).

Há explicitamente por parte do autor a consciência de que sua produção ficcional rompe com os paradigmas instituídos pela literatura clássica em seu modo de construção

fictícia. Busca no viver cotidiano do estado de Goiás o referente para seu discurso narrativo/literário, o que faz de sua produção um veículo de manifestações da exploração econômica e social a que as classes menosprezadas estavam submetidas. Nessa perspectiva, Élis afirma que: “Minha literatura tem como base a alienação humana e a ideologia que nos é imposta. E nesse aspecto oferece originalidade. Não se submete a subjetivismos metafísicos nem a influências mágico-religiosas, e procura fugir às aparências e abordar o lado real”. (ÉLIS, 2012, p. 62). Nessa busca por “abordar o lado real”, o autor, constrói o texto de forma que desnuda toda uma sociedade, sem a necessidade de suavizar situações, e sim tentar torná-las verossímeis. Assim, apresenta uma narrativa às vezes brutal, impiedosa, vingativa e cruel, utilizando-se da linguagem regional-coloquial para enfatizar a realidade, visto que seu estilo discursivo permite depreender tropos que permitem denunciar/expor/desvelar o corpo social.

Contrariando a produção estético-linguística do período histórico em que se insere, Bernardo Élis (2012, p. 62) assegura que sua “[...] literatura refletia a linguagem popular de uma sociedade onde falar pelos padrões de Portugal europeu é sinal de *status* social. Minha literatura regional-coloquial era considerada um achincalhe à pureza da cultura goiana de classe dominante. [...]”. Ao ir de encontro aos padrões linguísticos europeizados, o discurso narrativo de Bernardo Élis, pelo fato de refletir a linguagem popular, se ressignifica por meio de tropos discursivos a partir dos quais elementos de discriminação, exclusão e estereótipos são elementos constantes em sua narrativa ficcional.

Adriana de Fátima Barbosa Araújo (2006), em seu artigo “O Regionalismo como outro”, reforça a declaração de Élis quando expõe que “[...] o regionalismo nunca foi a literatura que investiu na descrição e costumes de uma região, mas foi um nome que serviu para abrigar toda produção que não estava em sintonia com a da ‘civilização niveladora’[...]” (ARAÚJO, 2006, p. 116). Sendo assim, com base no que declara a autora, a literatura regional por si só já seria uma produção voltada para o oposto do que seria considerado civilizado e litorâneo ou o embate entre o agrário e o urbano.

Ainda sobre o Regionalismo, Araújo (2006, p. 113) reitera que: “[...] Falar de regionalismo causa sempre uma estranheza. Estranheza que vem do fato de a palavra regionalismo estar investida de uma carga semântica que, no mais das vezes, remete a nacionalismos baratos e tacanhos”. As declarações da autora possibilitam entender a inferiorização ou o menosprezo desse estilo literário, principalmente pela crítica literária. No caso deste tópico o interesse é se voltar para a literatura regionalista dos moldes da década de 1930 que se caracterizou pela denúncia social, na qual Bernardo Élis se enquadra.

A literatura produzida por Bernardo Élis, em Goiás, tem um tom de denúncia e fatalismo, uma mescla que conduz o escritor, enquanto artista, a se apropriar de sua arte para expor todo tipo de atrocidade vivenciada por uma parcela esquecida de tipos sociais, visto que ele mesmo caracteriza sua literatura como “comprometida e *engagé*” (BRAGA, 2019, p. 28). No entanto, para compreender um pouco mais sobre a literatura produzida por Élis, é preciso conceituar o que é a literatura engajada. Para isso, como suporte teórico sobre esse assunto, serão utilizados autores como Benoît Denis (2002) e Jean Paul Sartre (2004).

Em primeiro plano pode-se pensar o que seria “engajamento ou se engajar”. Para Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (2018, p. 150): “[...] Engajar-se significa, em linhas gerais, tomar partido, empenhar-se, comprometer-se ativamente com uma determinada causa comum. [...]”. Ao pensar no papel ou dever do escritor dessa literatura comprometida, Sartre (2004, p. 209) elucida que “[...] o dever do escritor é tomar partido contra todas as injustiças, de onde quer que venham. [...]”. Isso possibilita usar o fazer literário como arma de denúncia, como ato político, principalmente contra as injustiças sociais. O escritor passa a direcionar seus escritos de forma voluntária, entretanto conhecedor do ambiente em que está inserido.

Quando uma obra literária se caracteriza como literatura comprometida, o escritor se vale de sua própria decisão, um momento expressivo de sua liberdade, para levantar provocações como causa defensiva, ou não, de certos valores morais, políticos e sociais que fazem da narrativa ficcional uma literatura engajada (BRAGA, 2019). Em se tratando dessa forma de engajamento, o próprio Bernardo Élis assim qualifica sua produção:

Além do que, minha literatura punha a nu as mazelas da única camada social que poderia ler, a dos alfabetizados, todos eles integrantes da classe dominante dos latifundiários ou a ela ligados pelos laços da burocracia, do magistério, magistratura e cargos e funções eclesiásticas.

Enfim, minha literatura metia o dedo nas chagas mais dolorosas de uma cultura regionalizada. (ÉLIS, 2012, p. 62).

O desvelamento das ditas mazelas, como assim se refere o autor, são precedentes para que sua produção ficcional não se enquadre no gosto elitizado literário como aquelas que se voltavam para uma classe especificamente dominante. Pelo contrário, ao produzir uma ficção que aponta para as mazelas elitistas: a exploração, a opressão, as injustiças sociais, a exclusão, a marginalização, a crueldade, a degradação humana, o descaso para com a população desprovida economicamente e abandonada pelo poder público, o escritor goiano é enfático em perceber certos aspectos de rejeição de sua obra: “Por tudo isso, o trabalho de escrever jamais me deu qualquer lucro ou ganhame suficiente ao sustento da vida”. (ÉLIS, 2012, p. 62). E por

consequência, Bernardo Élis, além de escritor, desempenhou várias outras funções, como professor, advogado, jornalista, corretor e construtor de imóveis, escrivão e delegado.

Retomando a discussão a respeito da literatura de engajamento, Élis fez de sua literatura peça fundamental para expor situações ocultas do sertão para o resto do país. No conto “A enxada” é impossível não perceber o sofrimento, a humilhação e a injustiça sofrida por Supriano em busca da enxada, num processo praticamente de via sacra, além de ser usado como moeda de troca. No conto “Caminhão de arroz”, do livro *Caminhos dos Gerais*, a narrativa curta apresenta uma prática comum no interior de Goiás, o ato de pegar carona, mas o que chama atenção são os estereótipos sociais, a objetificação e o preconceito sofrido pelo sertanejo, principalmente o pobre. No romance *O tronco*, as denúncias sociais vão do descaso político às desavenças coronelísticas em uma região estereotipada como lugar de abandono e de (des)mandos oligárquicos, o que caracteriza o processo histórico de Goiás. São muitas as obras do escritor goiano em que é possível perceber o tom de denúncia e reivindicação, a ponto de seus textos serem considerados pela crítica uma provocação e ao mesmo tempo um componente mediador entre o engajamento do escritor e o leitor. Jean-Paul Sartre reitera:

[...] um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação [...]. (SARTRE, 2004, p. 61 - 62).

Em consonância com Sartre, é possível perceber que o escritor engajado torna-se mediador entre o mundo – realidades – e o leitor. Bernardo Élis faz isso sem dificuldades, podendo proporcionar reflexões sobre realidades dilacerantes e a degradação humana, principalmente do meio rural. Permite, assim, uma tomada de consciência por parte do leitor sobre sua responsabilidade enquanto pertencente ao mundo. Com base nas implicações de Braga:

Élis torna histórico o conceito de literatura comprometida, remetendo-o ao período da Segunda Guerra Mundial, e o define afirmando que o homem não seria um receptáculo, uma passividade no mundo, mas um *estar-no-mundo*, no sentido de uma presença ativa. Essa relação entre o *existente* e o *mundo* seria uma relação de *compromisso*, de *engagement*, que o autor assumiria por meio de sua literatura no momento em que se dispunha a “extirpar, minorar ou mostrar o absurdo” das desigualdades dos sertões goianos e a denunciar as “péssimas condições de vida do homem rural brasileiro”. (BRAGA, 2019, p. 29).

O escritor engajado não poderia ser alheio aos problemas enfrentados pelos sujeitos diversos. Nesse caso, Élis possui as prerrogativas que lhe definem como tal, por ser sujeito

integrante de um local com duras realidades, ainda mais no que se refere aos modos de opressão dominante. Deste modo, como expresso na citação anterior, “o homem não seria um receptáculo, uma passividade no mundo, mas um *estar-no-mundo*” (BRAGA, 2019, p. 29), como parte integrante não poderia ficar alheio à problemática na qual se insere ou que se insere seu semelhante. Isso equivale tanto para o escritor quanto para o leitor. Para complementar o que infere Braga (2019), Sartre (2004, p. 21) discorre que “[...]a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. [...]”.

Para melhor delimitar a literatura engajada, é necessário compreender o conceito de intelectual engajado, que originou a produção desse tipo de literatura. São vários os conceitos sobre engajamento literário, mas, como mencionado anteriormente, os conceitos explorados partiram de dois teóricos, Denis (2002) e Sartre (2004). O teórico Benoît Denis (2002) em sua obra intitulada *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* apresenta que:

[...] na passagem do século XIX para o XX. [...] a função do intelectual constituiu-se e adquiriu seus títulos de nobreza graças ao caso Dreyfus [...] há “invenção do intelectual” assim que um agente, utilizando e colocando em jogo o prestígio e a competência adquiridos num domínio de atividades específico e limitado (literatura, filosofia, ciências etc.), aproveita-se dessa competência que lhe é reconhecida para emitir opiniões de caráter geral e intervir no debate sócio-político. (DENIS, 2002, p. 21 - 22).

Em relação ao caso Dreyfus associado ao intelectual engajado, Braga (2019) explica que a ocorrência dessa terminologia ocorreu por volta do final do século XIX, quando um judeu por nome de Alfred Dreyfus, considerado traidor, teve como punição a prisão perpétua. Depois de algum tempo, houve reabertura do processo com envolvimento da sociedade francesa que veio culminar com a criação de um grupo de intelectuais e posteriormente a publicação do “Manifesto dos Intelectuais”.

A situação descrita por Braga (2019), e referenciada por Denis (2002), propicia assimilar o que seria um intelectual engajado: aquele que sai de sua individualidade, mas preserva a essência intelectual para se envolver em um plano coletivo, de forma política com os assuntos sociais. Feito isso, o intelectual não consegue ficar alheio aos problemas de ordem comunitária. Como aponta Braga (2019), o intelectual toma para si a missão de guiar, esclarecer e reformar a sociedade.

Dessa maneira, o termo intelectual engajado se estende ao escritor, que conseqüentemente também se caracteriza como engajado. Assim, Danilo Linard reforça a concepção dessa categoria de escritor, apresentando um artista que não precisa se desvincular de sua arte para protestar ou expor situações, mas que usa de sua posição para se engajar:

[...] O “escritor engajado” seria aquele que utiliza seu prestígio para chamar atenção para determinado debate ou, mais especificamente, aquele que deseja utilizar seu próprio ofício (a escrita literária) como veículo de seu engajamento. É aquele tipo de escritor que não quer “sair da literatura” para se engajar. Para tanto, visa a criar uma estética literária própria que efetive seu compromisso, seu engajamento, sem que o texto perca sua “literariedade”, suas qualidades estéticas e narrativas [...]. (LINARD, 2020, p. 75, grifos do autor).

No que se refere a Bernardo Élis, é impossível não perceber seu engajamento, tanto nos seus escritos quanto na sua busca por integrar Goiás ao panorama cultural nacional³². Segundo Olival (2000), Élis, por meio de sua literatura, faz um levantamento crítico sobre os problemas de cunho social, apresentando uma realidade que não é apenas ficcional, mas que se caracteriza como denúncia social e ao mesmo tempo como reivindicação. Assim, as definições apresentadas por Linard (2020) se relacionam diretamente ao escritor goiano.

Além de Élis se mostrar engajado como escritor, do mesmo modo se mostrava politicamente engajado, uma vez que ingressou no Partido Comunista Brasileiro (PCB), em que teve participação assídua pelo menos por dez anos (BRAGA, 2019). Sobre seu ingresso no PCB, Élis não deixa de registrar, em entrevista³³, tamanha a importância desse fato: “[...] Falaremos de um acontecimento que me marcou definitivamente sob o ponto de vista social, sentimental, histórico, político etc. Tal acontecimento se deu em 1943/45 – foi meu ingresso no Partido Comunista do Brasil [...]”. (ÉLIS, 2012, p. 57). Um marco que de certa forma refletiu em seus escritos e reverberou na sua vida, pois, posteriormente, durante o período ditatorial, o escritor e sua família sofreriam forte repressão.

Ainda sobre o ingresso de Élis no PCB, por coincidência coincidiu com o lançamento de seu primeiro livro, *Ermos e gerais*, em 1944. Para Braga (2019, p. 34), “[...] Se o engajamento contido em *Ermos e gerais* era fruto dos valores construídos por Bernardo Élis ao longo de sua vida, influenciado pelas leituras modernistas, suas obras deste momento em diante passaram a ter significativa densidade teórica, refletindo também sua opção política”. (BRAGA, 2019, p. 35). Em seus textos nota-se seu engajamento político, com obras que refletiam a desgraça, a miséria, a política e as lutas constantes dos habitantes do sertão goiano. Assim, seu primeiro livro o fez se destacar como “vanguardista de um novo ciclo da ficção brasileira”. (BRAGA, 2019, p. 34), porém, um novo ciclo que dialoga com os preceitos da década de 1930. No entanto, é importante situar que Élis veio a pertencer à geração de 45.

³² Na entrevista *A Vida são as sobras* o escritor goiano expõe que: “Essa ausência de Goiás do panorama cultural nacional mexia com meus brios e me fazia prometer a mim mesmo que resgataria, um dia, o nome da minha terra, fazendo-a integrar-se na comunidade literária nacional”. (ÉLIS, 2000, p. 10);

³³ Entrevista, já mencionada, intitulada *A Vida são as sobras*;

Diante de todas as ponderações deste tópico, se evidencia um Bernardo Élis envolvido com as questões políticas e sociais de seu povo, que sempre buscou maneiras para elevar o estado de Goiás e o tirar do isolamento em todos os sentidos. Seu engajamento culmina em uma literatura provocativa e ao mesmo tempo verossímil. Deste modo, ficção e realidade se entremeiam e adquirem um tom de protesto sociopolítico, refletindo uma sociedade marcada por abandonos, misérias e esquecimento. A literatura produzida pelo escritor se utiliza do linguajar goiano do cotidiano para evidenciar preceitos ideológicos de determinados grupos sociais, representados pelo caráter polissêmico do discurso das personagens (Tropos discursivos), que estereotipam a figura dos tipos encontrados no sertão. Para finalizar este tópico, é importante considerar o que Almeida (1970) discorre sobre a mensagem contida nas obras do literato goiano:

O real valor de uma obra não se firma apenas no que ela traduz de belo no aspecto estilístico, na originalidade e riqueza da linguagem, na firmeza temática. Há um fator essencial que a faz engrandecer sobremaneira e êle se prende, sem dúvida, no poder da mensagem que o escritor envia a seu público. O aspecto formal da obra bernardiana salta ao campo artístico sem se preocupar com o rigor gramatical, ocupando-se, porém, em primeiro plano com uma mensagem de fundo realmente extraordinário. É uma mensagem de cunho forte, refletindo as aspirações do homem, suas andanças pelo caminho do difícil, que lhe é imposto pelas condições em que vive. Há, nessa sua peregrinação, encontros com cruas realidades: paisagens humanas em jôgo com terras, protestos, humilhações, dificuldades, tudo se convertendo em anseio social, tudo se amalgamando, se plasmando em visão de universalidade. (ALMEIDA, 1970, p. 51, sic).

Portanto, o tópico se finda levando em consideração que a obra bernardiana não se restringe somente a questões que remetem ao povo goiano ou a uma literatura de cunho regionalista, mas que destaca/desvela a condição humana principalmente em relação à barbárie, crueldade e à luta pela sobrevivência em um ambiente hostil. Sendo assim, compete afirmar o caráter universal dos escritos do artista goiano.

Para o próximo tópico desta pesquisa, ver-se-á a possibilidade da palavra em adquirir uma nova significação, tendo em vista o linguajar utilizado por Bernardo Élis, e a partir disso compreender as rupturas semânticas propiciadas pelas falas das personagens e a carga ideológica nelas impregnadas.

2.4 Oralidade nos contos de Bernardo Élis: rupturas semânticas

O tópico anterior tratou de abordar os aspectos que caracterizam a obra de Bernardo Élis como de protesto e engajamento. Ainda se buscou, com o tópico passado, conceituar o que seria o intelectual engajado e como isso se estende a Élis. Sequenciando, o tópico que segue trata das quebras semânticas evidenciadas no uso da oralidade na narrativa bernardiana e, a partir dessas falas, percebe os tropos discursivos e a carga ideológica marcante dos habitantes do cerrado goiano.

Ao longo do capítulo foram discutidas questões que envolvem o fazer literário, principalmente em relação aos preceitos do Modernismo. Como já mencionado, esse movimento literário e artístico tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, que rompeu padrões clássicos europeus e instaurou a valorização da cultura brasileira e de suas produções artísticas. Dentre as mudanças propostas, está a valorização do linguajar brasileiro, caracterizada pela interação entre a linguagem formal e coloquial, com destaque a esta última no que se refere à transposição da oralidade para a escrita literária. Nessa perspectiva, Bernardo Élis “[...] que acompanhou, sempre, todos os passos do Modernismo, aderiu, plenamente, a essa revolução linguística [...]”. (ALMEIDA, 1970, p. 57).

O escritor goiano, motivado por suas leituras e pelo movimento modernista, apresenta uma narrativa que rompe os padrões da gramática formalista brasileira. Para Élis (2012, p. 94), “[...] O campo da literatura é muito mais amplo e profundo, qualidades que são obtidas à custa da transgressão inteligente dos cânones gramaticais consagrados [...]”. E assim ele o faz, devido à permissibilidade da literatura apresenta um texto que explora a linguagem coloquial goiana, de maneira que viola, em alguns aspectos, a língua padrão, sem, contudo, comprometer tanto a estrutura frasal como a compreensão textual. Utilizando-se da informalidade presente na oralidade do sertanejo, apresenta uma literatura que se aproxima do real em seus aspectos discursivos. Assim, é possível notar a densidade empregada na criação de seus personagens e conseguir, através da fala, discernir seu *modus vivendi*. Nessa perspectiva, Almeida (1970) atesta que as personagens bernardianas representam integralmente o seu meio social.

O uso da oralidade aplica-se na literatura produzida pelo escritor como maneira de expor a condição social/histórica/cultural da personagem que, quando elitizada, apresenta um tipo de fala com traços de polimento, mas, se é proferida por empregados, vaqueiros, vendeiros, indígenas, comerciantes e pobres, a fala ganha novos contornos, sem tom de erudição. Nesse estilo de escrita, “[...] com relação à linguagem, êle exagera, deformando a fala coloquial,

estropiando às vezes profundamente os vocábulos, revelando preocupação em captar a realidade da fala matuta”. (ALMEIDA, 1970, p. 44, sic). Élis, portanto, opta por se aproximar o máximo possível dos tipos sociais interioranos, expondo um estilo discursivo característico desses sujeitos. Na entrevista *A Vida são as sobras*, ele justifica que se utiliza da linguagem regional coloquial goiana para chamar a atenção e integrar Goiás no cenário nacional literário. (ÉLIS, 2012).

Ao se utilizar da oralidade do sertanejo, como recurso estilístico-discursivo na produção narrativo-literária, o texto bernardiano admite demonstrar a realidade a que o sujeito interiorano está submetido, além de demarcar as relações sociais através do trato com a linguagem. Nesse viés, a aproximação da fala do sertanejo na narrativa ficcional auxilia a percepção de forma crítica dos estereótipos relacionados à construção ontológica do ser, inserido nesse ambiente. A relação entre oralidade e os estereótipos pode ser percebida por meio do discurso. No entanto, o foco do estudo não é se aprofundar na análise discursiva, mas compreender a possibilidade de os vocábulos adquirirem outras significações (tropos discursivos), no contexto literário, tendo em vista depreender os conceitos preestabelecidos.

A oralidade na obra bernardiana, além do que foi exposto, institui, no espaço diegético, uma atmosfera de histórias orais ou causos, uma prática que faz parte das narrativas orais goianas. A junção do coloquialismo e das peculiaridades do falar do sertão cria um estilo literário que se alimenta do dinamismo da língua, pois o escritor compõe em uma única narrativa a escrita da língua falada do goiano contrastando com a formalidade da língua empregada pelo narrador ou personagens. Nessa lógica, Gilberto Mendonça Teles, na apresentação do livro *Melhores Contos Bernardo Élis*, explica, brevemente, como se compõe o texto do escritor:

[...] Ele narra como se estivesse contando oralmente o que acabara de ouvir. Por trás de cada conto está a estrutura de uma *estória* ou de um caso, quando não de uma lenda ou de um mito. É uma estrutura simples que suporta uma narração também simples e por isso contada com as técnicas da narrativa oral. E é esse sentido de oralidade que determina a ressonância linguística do coloquialismo que marca as falas do narrador e das personagens, já que o espaço entre as duas estâncias se vê praticamente eliminados. (ÉLIS, 2015, p. 13-14).

Todo esse jogo, se assim se pode dizer, do coloquial goiano coexistindo com as formalidades da língua, no espaço ficcional, não prejudica o conteúdo ou andamento da sua obra, principalmente porque: “Suas narrativas têm grande organicidade, isto é, revelam unidade em que os fatos, os episódios, os acontecimentos, resultam em conexão lógica numa valorização que a sustenta e engrandece [...]”. (ALMEIDA, 1970, p. 41). O uso da oralidade, no texto

bernardiano, se apresenta como um estilo marcante do escritor, que demonstra um cuidado ao representar a fala do sertanejo.

Dando andamento à discussão, ao explorar a oralidade que o autor emprega nos seus textos, é possível notar a quebra semântica das palavras, especialmente para compreender a atmosfera que cerca as personagens. Como exemplo, o trecho do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” apresenta essa possibilidade:

– Então, vamos ver. Pés juntos, assim. Mão direita aqui na frente direita ... ai, ai, ai, assim não, **trem burro!** O cotovelo mais junto do corpo...E cabo Sulivero tomava dos braços na índia, chegava para lá, chegava para cá, fazia-a desempenar o busto, apontando para a frente os dois peitinhos imitando duas peras. Tão diferente dos peitos redondos das brancas! (ÉLIS, 2015, p. 50, grifo nosso).

O termo em destaque, “trem burro”, possibilita reflexões à discussão. Para compreender melhor o contexto da fala da personagem, aqui no caso do cabo Sulivero, cabe ressaltar que a cena se passa na casa do cabo e da índia Put-Kôe. O cabo havia acabado de chegar do garimpo e, como de costume, ensinava a índia a bater continência para ele. Nesse ambiente fictício, nota-se de forma explícita a tentativa de domar/domesticar/submeter a índia aos desejos do cabo, englobando também os sexuais.

Refletindo sobre a expressão usada pelo cabo, “trem burro”, é possível transcender sua significação literal para o sentido conotativo/figurado, em que a fala proferida significa mais que uma ofensa. Seguindo essa linha de raciocínio, é relevante considerar os tropos, como já citado no primeiro capítulo deste trabalho, que *grosso modo* consistem na noção de desvio ou ruptura de sentido de um vocábulo. Ao se basear nessa noção de desvio semântico, é possível perceber o comportamento autoritário do cabo Sulivero, além de exercer uma postura autoritária, ele animaliza a índia, menosprezando-a. A nomeação depreciativa acrescenta ao discurso questionamentos que vão além da palavra, visto que a personagem indígena está inserida em um contexto social que a hostiliza e a coloca em posição de servidão, submissão, menosprezo e inferioridade

O estudo tropológico possibilita perceber sentidos implícitos no discurso (WHITE, 2014), principalmente compreender os estereótipos sociais a partir da fala. No caso da personagem, a índia, se depreende, ideologicamente, o conceito fixado com relação à cultura indígena, principalmente referente à questão que se volta para a colonização. Como já mencionado, Fonseca (2011) examina a visão do colonizador europeu sobre a necessidade de implantação da consciência e do raciocínio humano sobre os colonizados. Dá a entender que o índio não possuía tal consciência, logo, ele é rotulado como um ser com capacidade cognitiva

reduzida a ponto de não haver discernimento do ponto de vista racional. Nesse cenário, parece fixar-se um conceito preconcebido do índio, associado ao discurso ofensivo do cabo Sulivero a Put-Kôe, principalmente por usar a expressão “trem burro”. Portanto, a imagem, aqui representada por uma personagem de ficção, aparenta o caráter ideológico dominante do colonizador de inferiorizar o indígena, a ele impondo a condição de servilismo, uma determinação do colonizador sobre o colonizado. Outros levantamentos podem ser feitos a partir do trecho destacado, no entanto, isso será feito de forma mais aprofundada no capítulo seguinte. Sobre as rupturas semânticas, temos mais exemplos no texto “A enxada” com o seguinte excerto:

– Rã-rã! Num falei procê que brincadeira com homem **fedo a defunto!** – proclamou ele de riba das esporonas sempre retinintes nos cachorros de ferro.
 Fome, incompreensão, cansaço, dores nas munhecas que o sedenho cortou fundo, ardume das lapadas de sabre no lombo, revolta inútil, temor de tantas ameaças e nenhum vislumbre de socorro – tramelaram a boca de Piano. Só Elpídio continuava forte como um governo.
 – Agora, **negro fujão**, é pegar o caminho da roça e plantar o arroz. Santa Luzia tá aí. (ÉLIS, 2015, p. 67, grifos nossos).

Dois termos se destacam, “fedo a defunto” e “negro fujão”. Para entender o contexto que caracteriza a fala, cabe situar as personagens envolvidas: Supriano e Seu Elpídio. Supriano é um homem negro, pobre, agregado e trabalhador rural. Já Seu Elpídio é um homem abastado, latifundiário e influente politicamente na região que mora. Retomando o contexto narrativo, Supriano está à procura de uma enxada, ferramenta de trabalho, quando é abordado e preso por quase três dias. No último dia de sua prisão é conduzido à presença do Seu Elpídio, com quem tinha um trato a cumprir e, por isso, estava à procura de uma enxada. Na situação descrita, Seu Elpídio ameaça Supriano com a expressão “fedo a defunto”.

Ao analisar a fala, pelo aspecto tropológico, é cabível notar que além de uma nítida ameaça por parte de um “Senhor” dominante, detentor de poder e, exclusivamente, “HOMEM”, que relaciona o ato de “brincar” – uma atitude infantil – “com quem não deve” ao odor de defunto. Nesse jogo com as palavras, por meio da quebra semântica, metaforicamente há um discurso provocador aos sentidos, em que ironicamente o cheiro já seria o prenúncio fúnebre de Supriano. Nesse ambiente, que exala cheiro de defunto, permite-se vislumbrar a relação de poder exercida por Seu Elpídio, especialmente por ocupar a posição de mandatário do serviço e por ser um homem rico e influente.

Ainda sobre o trecho destacado do conto “A enxada”, a expressão “negro fujão” substitui o nome da personagem pela cor de sua pele, tal situação ocorre várias vezes ao longo

do conto, como já mencionado em outros momentos da pesquisa. De acordo com o recurso tropológico, é possível associá-lo à metonímia, visto que a cor passa a caracterizar a personagem como um todo. Além de se utilizar da caracterização “negro”, a junção ao adjetivo “fujão” dá ainda mais destaque à expressão, a partir da qual, a fala de Seu Elpídio representa mais ênfase ao poder que lhe é deliberado, o que estereotipa e negligencia Supriano em sua condição de ser humano. A expressão, de forma geral, acarreta uma carga ideológica que coloca Supriano na posição de servidão, como se já houvesse nascido para tal intento e Seu Elpídio, seu dono e senhor. Se levarmos em consideração a noção de estereótipo, discutido por Bhabha (2013), se entende que, mais uma vez, a fala está associada ao discurso colonial, tendo por base o conceito de “fixidez”.

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial do discurso do colonizador, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido ...[...] (BHABHA, 2013, p. 117).

O teórico menciona que a noção de fixidez, integrante do discurso do colonizador, atua como “signo da diferença” que permite distinguir culturalmente, historicamente e racialmente os sujeitos, mas essa diferenciação acaba por ser desclassificatória e se torna um padrão de repetição. No discurso apresentado por Seu Elpídio, se nota que o conceito de fixação ideológica se ratifica na composição dos estereótipos, já que a partir de sua fala a personagem, Elpídio, reproduz um conceito discriminatório fixo/rígido a respeito de Supriano, homem negro e pobre. Os estereótipos, portanto, são a base do discurso do colonizador, visto que as expressões depreciativas e discriminatórias visam rebaixar os sujeitos, como uma tentativa de classificar esses tipos sociais como inferiores. De acordo com Bhabha (2013), são atitudes que têm como objetivo mostrar que o colonizado é um tipo degenerado, principalmente com base em sua origem racial, como uma maneira de justificar a dominação. (BHABHA, 2013).

Assim, compete considerar que: “negro fujão” e “trem burro” são expressões que rompem com o sentido primeiro – denotativo – da palavra, visto que possibilita observar questões mais arraigadas no discurso. A representação da fala, por meio da escrita bernardiana, é uma forma de desvelar e trazer à tona a violência e a repugnância impregnadas ideologicamente no processo do discurso linguístico do sertão goiano. As mazelas sociais são explicitamente demonstradas de uma forma mais verossímil e próxima da realidade cotidiana

do sertanejo. Assim, “[...]utiliza a oralidade transfigurada ou a estilização da oralidade, da fala da região em seus aspectos característicos, servindo-se dela como de significante altamente motivador do significado que pretende realçar.”³⁴ (OLIVAO, 1975, p. 13-14).

Um dos diferenciais do texto de Élis é a capacidade do escritor de se aproveitar do linguajar do sertanejo goiano como maneira de transcender o significado. Como exemplo, cita-se a fala de Nhola, personagem do conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” quando se lê: “– Ocê bota a gente hoje im riba do jirau, viu!” (ÉLIS, 2015, p. 24).

No trecho, pode-se perceber que a representação produzida pelo significado transcende o esperado, permitindo ao leitor interpretar de outras formas ou de maneira mais aprofundada, questões que não seriam levantadas se o escritor não se aproveitasse da oralidade. Pela fala da personagem Nhola, nota-se se tratar de uma pessoa que mora no interior, que não tem condições de se locomover sozinha, que mora em uma casa simples e que talvez nunca tenha ido à escola. Essa extrapolação interpretativa pode se relacionar com os tropos discursivos, visto que os tropos rompem o sentido dicionarizado da palavra.

Em sequência, pode se usar mais um conto como exemplo da oralidade bernardiana, o texto intitulado “Papai Noel Ladrão”³⁵. Com destaque para o seguinte fragmento:

– Coitadinho do menino! Ele até é um **pretinho** bem inteligente...

O da boca amarga falou bocejando: – **Pobre inteligente**, ora essa! Só menino rico pode ser ladino, porque canta sambas da moda, imita Shirley, anda limpo, cheiroso. A gente pode pô-los ao colo sem medo de sujar a roupa.

O rapaz que se aprontava para a missa dava os últimos retoques na gravata sebenta, ouvindo.

– Menino rico é gordo, de barriga cheia, – disse o da boca amarga, continuando. – Agora o pobre vem com as **mãos sujas, fala mal, tímido, fedorento. Pede cobre. Tem fome.** Depois, se a gente força os sentimentos e parecer gostar dele, lá vem a mãe pedindo dinheiro para comprar um remédio, uma roupa, o diabo. [...] (ÉLIS, 2005, p. 126, grifos nossos).

Para entender o contexto em que o fragmento se insere cabe explicar a cena. Era manhã de Natal e o filho da cozinheira³⁶ havia colocado o sapato da mãe, na noite anterior, na porta do rancho em que moravam, pois acreditava que com tal atitude iria ganhar presentes iguais aos meninos ricos da casa em que a mãe trabalhava. No entanto, não se encontrou nem presente e nem sapato, e ao revelar a história para a mãe tomou uma “sova”.

³⁴ A citação faz parte do prólogo do livro *Caminhos dos Gerais: contos* (1975) de Bernardo Élis. O prólogo é de autoria de Moema de Castro e Silva Olivao (nesta edição o nome da autora do prólogo apresenta essa grafia);

³⁵ Conto do livro *Ermos e Gerais* (2005);

³⁶ A personagem não tem nome e é referida na narrativa como: “filho da cozinheira”, “pretinho”, “negrinho”, “porqueira” e “menino”.

No trecho apresentado se evidencia uma diferenciação no estilo discursivo das personagens, visto que nos dois contos anteriores, “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, destaca-se o uso da linguagem regionalista goiana com suas respectivas peculiaridades. Já no trecho destacado do conto “Papai Noel Ladrão”, a oralidade empregada apresenta um polimento na fala, seguindo a norma culta. Os trechos discutidos dos três contos mostram que o escritor goiano transita pela linguagem regional-coloquial e pela norma culta sem nenhuma dificuldade. Essas diferenças linguísticas em alguns textos coexistem de maneira harmoniosa (de)marcando social, cultural e economicamente as personagens e como consequência acabam por expor os estereótipos sociais, o que vem ao encontro do que Magda Soares (2000) reitera sobre as variedades linguísticas:

[...] A diferenciação social, em função das características do grupo a que pertence o falante, ou das circunstâncias em que se dá a comunicação, leva a variedades sociais: *dialetos sociais*, ou *socioletos*, que ocorrem em grupos caracterizados pela idade, sexo, raça, classe social, entre outros e *níveis de fala*, ou *registros*, determinados pelo uso que o falante faz da língua em diferentes circunstâncias ou contextos (registro formal, registro coloquial). (SOARES, 2000, p. 40, grifos da autora).

A oralidade empregada pelo escritor marca as condições do falante, seja: negro, branco, patrão, empregado, roceiro, cidadão, mulher, indígena, criança ou velho. De acordo com Soares (2000), a fala reflete as características sociais a que pertence o indivíduo, o que pode ser aqui demonstrado no caso das personagens bernardianas. No trecho escolhido do conto “Papai Noel Ladrão”, as falas são de dois estudantes que residem próximo ao rancho/casa da cozinheira. O fato de os rapazes serem estudantes justifica o uso formal da língua portuguesa em uma narrativa ficcional regionalista. Nas entrelinhas da narrativa, de forma latente, situa-se a convicção de que para os mais favorecidos economicamente, com maiores oportunidades de acesso aos estudos, há melhor domínio linguístico da língua vernácula em seu ambiente social. Nesse ponto, a fala se reveste de elemento demarcador dos *status quo*, agora com ênfase nas “boas condições” e que abre precedente para que se possa entender o lado avesso daqueles desprovidos de condições sociais, econômicas e estereotipados pela classe dominante, o que Bernardo Élis demonstra de modo mais significativo.

Retornando à discussão, em relação ao discurso apresentado no trecho do conto, cabe observar, por meio de um olhar mais significativo, a expressão: “Ele até é um pretinho bem inteligente...”. A frase, enunciada pelos jovens estudantes, apresenta um juízo de valor em relação à criança negra. Utilizando-se do vocábulo “até”, há uma pressuposição de que pessoas negras não podem ser inteligentes. A partir da expressão em destaque, se percebe mais uma vez

a estereotipação do negro na sociedade, sobretudo se tiver baixo poder aquisitivo como se apresenta no conto discutido e no conto “A enxada”. Ainda sobre a frase destacada, é vista mais uma vez a fixidez de um conceito estabelecido sobre outrem de maneira desclassificatória, e isso fica bem evidente no discurso.

O trecho traz, de maneira bem marcada, as características de menino rico e menino pobre, ambos são adjetivados no discurso. No entanto, somente o menino considerado abastado poderia ser “ladino”, o oposto do menino pobre. Nessa perspectiva, cabe considerar os tropos e a relação antitética que se nota no discurso, menino rico é “limpo”, “cheiroso” e “gordo”; menino pobre tem “mãos sujas”, é “fedorento” e “tem fome”. Essas expressões discursivas são tópicos marcadores e (des)classificatórios representados pelos tropos linguísticos.

Percebe-se que as três personagens bernardianas, Supriano, Put-Kôe e o filho da cozinheira, possuem muito em comum. A começar pela condição de sujeitos marginalizados inseridos em uma sociedade que lhes hostiliza e julga precocemente. Outro ponto de intersecção são os estereótipos que os cercam e que estão diretamente relacionados ao discurso do colonizador.

Dessa maneira, a oralidade empregada tanto nos contos explorados quanto em outros contos, do escritor goiano, chama a atenção, especialmente pelo modo como o autor lida com a produção discursivo-linguística, como vem sendo mencionado. Logo, o uso da oralidade pelo escritor não é mera coincidência, visto que seu interesse pelo estudo do falar regionalista goiano fundamenta-se pelo fato de que:

[...] Parte de sua biblioteca era dedicada aos estudiosos da “língua popular” e continha livros como *O dialeto caipira* – gramática e vocabulário (Amadeu Amaral, 1955), *Estudos de dialetologia portuguesa – linguagem de Goiás* (1944, José d’Aparecida Teixeira) e *A língua popular* (1958, Herbert Palhano). Partindo desses estudos, Élis criou, ao longo de sua obra, um *novo falar*, o *coloquial médio goiano*, ou *dialeto caipira*. Este não seria uma reprodução exata da fala sertaneja, mas uma elaboração literária a partir dela, com a qual o escritor evitou o paralelismo entre o narrador culto e o personagem, fundindo a expressão erudita e a popular. [...] (BRAGA, 2019, p. 39, grifos da autora).

Com a preleção de Braga (2019), é possível compreender a dimensão e o esmero utilizados para representar a fala do sertanejo, um cuidado tão expressivo que aproxima o ambiente diegético do mundo real. Talvez a verossimilhança percebida na representação do linguajar goiano seja produto do “gosto” que nutria em ouvir os diálogos dos sujeitos de sua terra: “Bernardo Élis lia; deitava-se, diariamente, numa saliência da parede da igreja antiga, escutando a conversa do povo que por ali passava, na monotonia da vida, na pobreza do lugar [...]” (ALMEIDA, 1970, p. 25). Quem sabe é essa preocupação que reveste o texto de uma

carga significativa mais complexa a ponto de desmascarar os estereótipos sociais que cercam o sertanejo?

Diante de todos apontamentos ao longo do capítulo, sobre o autor goiano, é pertinente mais uma vez reforçar seu compromisso em inserir Goiás no panorama literário brasileiro, além de seus esforços em elevar o nível cultural do próprio estado. Tamanha é a relevância de seus escritos que foi batizado como “o maior contista do Brasil Central”. (ALMEIDA, 1970, p. 39). Pelo teor de seus escritos, suas preocupações se estendem ao sertão e ao sertanejo, visto que é uma das maneiras que ele encontra para desvelar a dureza do longínquo e esquecido sertão. Assim, Élis faz das palavras, sejam cultas ou não, uma fonte inesgotável de possibilidades: “As palavras, as frases têm para mim vida à parte, sabor, cor, cheiro, som, personalidade e sentimentos. Para mim, a literatura (como arte de unir palavras e lhes dar um sentido) é o deus que cria o mundo e a vida”. (ÉLIS, 2012, p. 77).

De maneira breve, cabe dizer que o próximo capítulo se volta analiticamente de maneira significativa para dois contos do escritor goiano, “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, na busca por compreender nos tropos discursivos a subalternização do negro e da mulher indígena, levando em conta o processo de colonização. No próximo capítulo serão discutidas questões que envolvem a relação de poder – subalternização – e o discurso de gênero.

3 “A ENXADA” E “ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS”: Tropologias no discurso narrativo-literário dos contos

O capítulo anterior tratou da caracterização da produção literária do escritor goiano Bernardo Élis. Procurou destacar, logo de início, o seu estilo discursivo por meio da exemplificação de alguns de seus textos. Ressaltou também, brevemente, um pouco de sua trajetória enquanto escritor e entusiasta da literatura goiana, além de refletir sobre o processo histórico-cultural na composição de seus textos. Teve como outro ponto importante discorrer sobre o porquê da obra bernardiana ser qualificada como de engajamento e protesto, além de se averiguar, através de a entrevista *A Vida são as Sobras*, que o próprio autor define sua literatura dessa forma. Por fim, se debateu sobre a representação linguística da fala do goiano, e que através desse recurso é possível empregar o sentido tropológico para compreender questões que assolam os tipos sociais que residem no sertão.

Esse capítulo, com o título “*A ENXADA*” E “*ONTEM, COMO HOJE, COMO AMANHÃ, COMO DEPOIS*”: *Tropologias no discurso narrativo-literário dos contos*, tem como objetivo discutir a subalternização das personagens bernardianas, especificamente as que estão relacionadas aos contos “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. Ainda, será retomada a discussão sobre os tropos discursivos, retratados ao longo do trabalho, para identificar no discurso narrativo-literário os estereótipos sociais (des)classificatórios das personagens investigadas. Além disso, serão abordados a coisificação do ser, o discurso de gênero e a relação de subserviência que acomete as personagens.

Dessa maneira, o capítulo contém a seguinte subdivisão: 3.1 *Sobre os contos: caracterização estilístico-narrativa* apresenta as duas obras discutidas no capítulo; 3.2 *Supriano e Put-Kôe: personagens subalternas* discute o processo de subalternização social; 3.3 “*A Enxada*”: *Tropos que marginalizam socialmente o ser* retoma a discussão sobre tropologia com intuito de compreender como isso se aplica às personagens do conto “A enxada” e 3.4 “*Ontem, como hoje, como amanhã, como depois*”: *a mulher – indígena – objeto de troca coisificada pelos tropos discursivos* expõe os estereótipos sociais, por meio de levantamento tropológico, que envolvem a mulher e se estende para a mulher indígena com base em um discurso colonizador.

3.1 Sobre os contos: caracterização estilístico-narrativa

Ao longo da pesquisa foram retratadas várias obras de Bernardo Élis, principalmente contos. No entanto, são discutidos de maneira mais enfática, neste capítulo, dois textos em especial: “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. Textos que foram escolhidos devido a sua carga representativa e simbólica, pois permitem uma associação verossímil das situações enfrentadas pelos sujeitos do sertão goiano, principalmente o pobre e demais grupos sob o processo de dominação do colonizador. O primeiro texto trabalhado trata-se do conto “A enxada” e, posteriormente, o conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”.

“A enxada” é um conto que faz parte do livro *Veranico de janeiro*, publicado em 1966, pela José Olympio Editora. O livro ganhou o prêmio José Lins do Rego da mesma editora que foi lançado – José Olympio – e também o Prêmio Jabuti em 1967³⁷. O conto conta com 24 páginas³⁸ e já foi inspiração para uma produção fílmica intitulada “Caso Especial”, da Rede Globo de Televisão em 1978, só que, devido ao período ditatorial, o filme foi impedido de ser exibido³⁹ (ÉLIS, 2012).

As personagens que compõem o conto são Supriano, homem negro, pobre, agricultor, pai de família, gostava de ajudar os outros e honesto; Capitão Elpídio Chaveiro é filho de senador, latifundiário, “empregador” de Supriano, rude, e chefe político com ares de coronel; Joaquim Faleiro é um agricultor de baixo poder aquisitivo; Dona Alice é esposa de Joaquim Faleiro, mulher simples e do campo; Delegado é desonesto e aproveitador; Olaia é mulher do Supriano, entrevada das pernas e muito religiosa; Filho de Supriano é surdo, na narrativa recebe o nome de “bobo” ou “otomove”; o vigário é um sacerdote “alegrão” e aparentemente prestativo; os dois soldados são os perseguidores e assassinos de Supriano a mando do Capitão Elpídio. Na narrativa são citadas mais algumas personagens, mas que não possuem tanto destaque.

Além da caracterização das personagens, o espaço fica bem especificado na narrativa. Depreende-se que o conto se passa em algum lugar do sertão goiano, lugar afastado/isolado dos grandes centros, que ainda conserva hábitos de um Goiás primitivo, como

³⁷ Dados da plataforma Jabuti. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1967&categoria=98a9cb3b-e227-e811-a839-000d3ac0bc58&s=Bernardo>. Acesso em: 01 fev. 2023

³⁸ A quantidade de páginas pode variar de acordo com a publicação. O livro utilizado para a contagem de páginas foi *Veranico de janeiro* de 1987;

³⁹ Ao fazer uma pesquisa sistematizada, nas plataformas de busca na internet, percebe-se que o filme mesmo depois de 45 anos de seu impedimento, em 1978, nunca foi exibido.

“matar um caititu”, tirar mel de abelha, andar a cavalo, não ter acesso à energia elétrica, crer em assombrações e realizar festas religiosas. Por mais que a narrativa descreva um lugar interiorano não se restringe somente ao meio rural, se passa também no ambiente urbano, pois “A temática, embora com visos regionais, lembrando pedaços do sertão longínquo, às vezes se mostra impregnada de sabor urbano”. (ALMEIDA, 1970, p. 49, sic). A cidade do conto é pequena, com poucos moradores e com casas que passam o ano todo fechadas:

A cidade inteira retinia com o retintim das enxadas limpando o mato dos quintais das casas que permaneceram fechadas durante o ano. Os moradores da cidade também se valiam da quadra da festa para limpar as calçadas, capinando a grama que crescia entremeio às lajes, abrir uma estradinha no largo, enfim, dar um toque mais urbano à cidade tão rural. (ÉLIS, 2015, p. 77).

Por mais que a pequena urbe apresente traços de ruralidade – ruas de terra – ainda pode ser caracterizada como cidade, já que há igreja, cemitério, prostíbulo, comércio, cadeia e força policial. Um lugar isolado ainda submetido aos mandos e desmandos da força política e religiosa. Outro traço que aparece no conto, que caracteriza as cidades do interior goiano, é a proximidade dos habitantes, quase todos se conhecem: “Na Rua da Palha topou outro conhecido, que até não era dos mais chegados nada. [...]”, (ÉLIS, 2015, p. 65).

Saindo do espaço urbano, o ambiente rural também se faz bem marcado no conto. A atmosfera ruralista, na narrativa, é percebida como lugar também longínquo e afastado da cidade: “[...] Piano resolveu sair para a cidade nesse dia mesmo. O comércio ficava meio longínquo; de a pé, levava-se bem um dia para ir e voltar. O melhor era sair àquela hora, pousar no Furo; no outro dia chegava cedo à cidade, [...], pegava a enxada e ainda vinha pousar no rancho.” (ÉLIS, 2015, p. 63).

O sertanejo sitiante ainda tem dificuldade de chegar até mesmo nas cidades próximas, se locomove a cavalo/mula, carro de boi ou até mesmo a pé, como é o caso do Supriano. O espaço rural, na narrativa, ainda descreve vários elementos característicos, como: a mata nativa, plantações para subsistência, casas rústicas ou ranchos, lugares com “grota”, pássaros e árvores nativas.

Além do espaço físico que compõe o conto, também se pode discutir o tempo que prevalece na narrativa. Nesse caso, pode ser definido como cronológico, percebido pelo encadeamento linear das ações, em que se evidenciam os fatos, quase dia após dia até a data limite para plantar o arroz do Seu Elpídio, dia 13 de dezembro, instituído como o dia de Santa Luzia: “E os dias passavam. Santa Luzia vinha chegando de galope. Supriano tacou um punhado

de feijão num buraco da parede do rancho. Cada dia era um feijão que ele pinchava fora. Os bagos estavam no fim.”, (ÉLIS, 2015, p. 61).

Narrado em terceira pessoa, o enredo de “A enxada” se dá a partir da ida de Supriano, mais conhecido como Piano, à casa de Seu Joaquim para lhe pedir uma ferramenta de trabalho emprestada: uma enxada. Chegou logo cedo à casa do conhecido, e, Dona Alice, esposa de Seu Joaquim, tinha acabado de matar um porco e o estava sapecando. Supriano, “prestimoso como ele só”⁴⁰ se dispõe a ajudar, mas sua intenção era pedir emprestada a enxada. No entanto, após o almoço, Supriano fez o pedido ao conhecido, mas quando revelou que se tratava de um serviço que iria executar para Seu Elpídio Chaveiro, Seu Joaquim recusou o pedido no mesmo instante. Seu Joaquim até chamou Supriano para trabalhar com ele, mas não podia, precisa honrar sua dívida com Seu Elpídio. Com relação à dívida, Supriano havia contraído em decorrência de um contrato feito com o delegado, que por motivos específicos não conseguiu cumprir, e ficou devendo um conto de réis para o contratante. Como o delegado devia Seu Elpídio “entregou” Supriano como moeda de troca para pagar a dívida.

Dessa maneira, Supriano ficou incumbido de plantar a roça de arroz para Seu Elpídio, até o dia de Santa Luzia, se não conseguisse até a data marcada sofreria as consequências. No entanto, o agricultor não possuía a ferramenta principal para o cultivo da terra, a enxada. Reclamou o instrumento ao mandatário, mas como resposta recebeu só ofensas. Os dias se passavam e Supriano não conseguiu o vital instrumento, pensou em matar um caititu e até vendeu mel de abelha, mas mesmo assim não alcançara seu objetivo. Tentou também recorrer a outros métodos, ficava parado na porteira da fazenda de Seu Elpídio pedindo ajuda às pessoas que passam, mas da mesma forma sem sucesso. Até que um dia desses, que estava à espera na porteira, passou o padre da cidade, imediatamente o convidou para ir a sua casa, e ao chegar lá lhe rogou o empréstimo de uma enxada. O sacerdote propôs lhe ajudar. Supriano no mesmo dia já se organizou para ir buscar a enxada na igreja da cidade, iria sair primeiro, pois estava de a pé. Contudo, também não teve êxito na sua busca, pois, ao chegar na igreja, não foi encontrada a ferramenta.

Saiu da igreja sem expectativas, cruzou com um conhecido e logo perguntou se teria uma enxada para emprestar, porém não tinha. Apesar de não ter, sinalizou que seu irmão poderia ter. Mais uma vez Supriano sai à procura da enxada. No caminho foi coagido e preso pelos soldados a mando de Seu Elpídio, ficou preso quase que por três dias. Ao voltar para casa estava sujo, machucado e com as roupas molhadas. Na mesma noite se deu conta de que no outro dia

⁴⁰ Trecho retirado do conto “A enxada” (ÉLIS, 2015, p. 56);

seria o dia de Santa Luzia e o arroz não havia sido plantado. Sem enxada e com um pedaço de galho verde nas mãos foi plantar o arroz, passou a noite cavando a terra com as mãos. No dia seguinte, os soldados foram ao encontro de Supriano na roça, chegando lá o viram com as mãos dilaceradas, mas isso não foi o suficiente, eles o mataram. A narrativa não finaliza por aí, com a morte de Supriano, sua mulher, Olaia, e seu filho ficam sozinhos e passam a pedir esmolas na pequena cidade.

O enredo do conto apresenta o narrador onisciente e em terceira pessoa. O narrador não se insere no texto, porém conhece os sentimentos, os pensamentos e toda a história e a trama que envolvem as personagens. Esse tipo de narrador faz com que o leitor se torne conhecedor da personagem, de maneira aprofundada, a ponto de interagir com o texto e provocar catarse, já que o leitor se familiariza e até mesmo se identifica com a história e sentimentos expostos pelo narrador onisciente em relação à personagem.

Outro aspecto que não se pode deixar de mencionar são os recursos discursivos apresentados no conto “A enxada”, principalmente os que envolvem a representação da fala do sertanejo, como mencionada anteriormente, sempre foi uma preocupação de Bernardo Élis. As personagens que aparecem no conto refletem sua condição humana por meio da fala, algo que vem sendo debatido ao longo desse trabalho. O linguajar empregado possibilita observar e aproximar as personagens da realidade de um Goiás isolado e primitivo em pleno século XX.

O conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” é da obra *Caminhos e descaminhos* publicada em 1965, pela editora Livraria Brasil Central. Este conto possui 11 páginas⁴¹ e já foi traduzido para o Inglês, em 1979, pelo tradutor Silas Curado. Além da tradução, ele serviu de inspiração para o filme “Índia, A filha do Sol”, em 1982, roteirizado por Marco Altberg, Bubi Leite Garcia, Eduardo Coutinho e também pelo diretor, Fábio Barreto.

A narrativa discutida conta com as personagens centrais: Put-Kôe é uma índia tapuia⁴², jovem, bonita e explorada em todos os sentidos; Man-Pôk é um índio tapuia, pai de Put-Kôe, velho, alcoólatra e explorador; Cabo Sulivero, homem branco, ganancioso e assassino; o taverneiro é um aproveitador, visto que age em benefício próprio.

⁴¹ A quantidade de páginas pode variar de acordo com a publicação, para a contagem de páginas foi utilizada a publicação do livro *Melhores contos Bernardo Élis* seleção de Gilberto Mendonça Teles (2015).

⁴² “As informações que se tem a respeito da origem étnica dos Tapuio nem sempre coincidem, mas boa parte delas confirma que se tratam de descendentes dos primeiros habitantes do aldeamento chamado Carretão ou Pedro III, construído na região central da Província de Goiás, em 1788, para abrigar os índios Xavante, subgrupo Akuên. Além dos Xavante, há afirmações dos próprios Tapuio de que também foram levados para esse aldeamento índios Kaiapó do Sul, Xerente, Karajá e Javaé. A essa população se juntaram ainda negros escravos que haviam fugido das fazendas de Goiás, principalmente das cidades de Crixás e de Pilar de Goiás, onde haviam sido levados para trabalhar em minerações. Em suma, os índios Tapuio são resultado da conjunção desses cinco grupos indígenas, todos integrantes do mesmo tronco linguístico Macro-Jê, além de não-índigenas (negros, brancos, pardos, mulatos etc.).” (TRINDADE, 2009, p. 24-25).

Outro aspecto do conto a ser levado em consideração é o espaço. A narrativa se passa em dois lugares específicos: em uma pequena cidade interiorana de Goiás e no garimpo. A pequena cidade, como se evidencia na narrativa, situa-se às margens do rio Tocantins: “[...] cidadezinha no norte do Estado de Goiás, à beira do Tocantins [...]” (ÉLIS, 2015, p. 46), e o garimpo não se especifica qual o local. Ambos os lugares citados podem ser entendidos como representação do sertão goiano.

Outro ponto que pode ser observado no texto, em discussão, é o tempo que prevalece na narrativa. O tempo, neste caso, pode ser caracterizado como cronológico, visto que há linearidade narrativa e demarcação do tempo: “no dia seguinte” e “passados três dias”. As cenas apresentadas no enredo ocorrem de maneira sequencial até se finalizar com o assassinato de Put-Kôe. Mais uma questão referente ao tempo, na narrativa, diz respeito aos recursos discursivos. Tem-se a impressão de que o tempo no conto passa de maneira vagarosa, assim como o escorrer das águas do rio Tocantins: “[...] o rio deslizando feito um bicho sonolento e liso na sua pelagem de reflexo de sol.[...]” (ÉLIS, 2015, p. 53, sic). Uma lentidão monótona, em que o tempo lento caracteriza o sertão e se estende ao sertanejo.

Além do tempo lento, que se percebe pelo deslizar das águas do rio, pode-se vislumbrar uma imagem descritiva – até certo ponto fotográfica, a partir da narrativa desse mesmo ambiente que circunda o rio:

Do fundo fofo da mata, onde as borboletas adejam lampejos azuis, vagos e sonsos; do alto da serra, onde a canela-de-ema é um gesto de sede; das pesadas nuvens de chuva esfiapando-se nas pontas de serra; fiapinho de prata merejando numa encosta, ao pé de buritis e samambaias, uma pocinha aqui na piçarra, outra maiorzinha mais abaixo, cheia de mosquitos e insetos, já gorgolejando numa grotinha, encorpando mais pra frente, ali no corgo da gente transpor de um pulo, com lambaris e piaus; depois o rio Tocantins, num coleio de sucuri, verdolengo por baixo das matas, cristalino nas praias rasas, descendo liso e manso como um fumo sagrado a se perder no horizonte, sempre igual, sempre igual, como se agora fosse ontem e será amanhã e depois ainda. (ÉLIS, 2015, p. 45).

A imagem pitoresca, desenhada pelas palavras do escritor, emolduram o instante descrito e evolui para uma narrativa que permite adentrar o espaço diegético, de tal modo que a pintura criada pelas expressões e combinações das palavras passa a produzir um significado que permite uma provocação, ao leitor, de forma mais subjetiva. Por meio de entrevista, Bernardo Élis confirma a técnica utilizada:

A princípio, pintava discursivamente pequenos quadros, compondo-os como o faria um pintor, com base no visual. [...] Depois evolui para a reconstituição da narrativa como o faziam os narradores orais sertanejos, modificando tal técnica com recursos

retóricos, solilóquio e descrição onisciente ou técnica e recursos literários eruditos modernos. (ÉLIS, 2012, 68).

Élis, então, elucida sua narrativa através da oralização da paisagem pitoresca, recurso que utiliza para “enxergar” o mundo ficcional que vai sendo construído. É a partir dessa imagem representativa que se estende para as possibilidades narrativas. No caso do conto, “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, a imagem pitoresca, logo na primeira página, permite que o leitor seja guiado a entrar no mundo descrito.

O enredo do conto apresenta um narrador onisciente, em terceira pessoa. A narrativa se inicia com a descrição do rio Tocantins e a paisagem em volta. Cabo Sulivero havia mudado para um pequeno povoado no interior de Goiás, às margens do rio Tocantins. Lugar tranquilo e com poucas casas. Em algumas tardes por ali os índios tapuias passavam, mas o que chamava a atenção era o comportamento de um dos índios, pois não andava nu e não se misturava ao grupo, esse índio era Man-Pôk. O índio Man-Pôk sempre estava acompanhado de sua jovem filha, Put-Kôe, que, diferente do seu pai, usava somente um pano amarrado à cintura.

Put-Kôe é uma moça com um corpo torneado pelos ares da juventude, chamou muito a atenção do cabo Sulivero, especialmente pelo corpo nu. Ao perceber o interesse do cabo, o taberneiro/vendeiro logo lhe informou que o pai da índia “cedia” o corpo da filha em troca de cachaça, e assim aconteceu, o taberneiro propôs o escambo e Put-Kôe teve relações sexuais com o militar.

O cabo, desde o início da narrativa, almeja ir para o garimpo, pois deseja ficar rico e se casar com uma moça que fosse bonita e do Rio de Janeiro ou da Bahia. No entanto, não queria ficar sozinho em um lugar tão longínquo como o garimpo e ainda sem mulher para lhe satisfazer os desejos sexuais e lhe servir com comida e roupa lavada. Uma mulher branca não iria aguentar a vida nesse lugar desconfortável e poderia ainda lhe custar muito caro mantê-la. Como solução viável e barata, levaria a índia tapuia. Negociador que era, o vendeiro propôs a Man-Pôk uma garrafa de cachaça por semana para que o cabo levasse sua filha para morar com ele no garimpo. O acordo foi feito, e Put-Kôe foi vendida mais uma vez.

Já no garimpo, a índia não conseguia executar as atividades domésticas à maneira de seu “marido”, pois partilhava de uma cultura diferente. Não demorou, e o cabo mandou a companheira embora. Entretanto, depois de três dias, Man-Pôk leva a filha de volta para Sulivero, para o rancho em que moravam, no garimpo. Naquele período, a índia contraiu de seu companheiro várias doenças sexualmente transmissíveis, além de ficar grávida.

Após esse episódio deplorável, a índia desapareceu e o cabo voltou para a pequena cidade, achando que estava livre da jovem. No povoado, o pai da indígena foi mais uma vez

falar com o cabo e lembrá-lo de seu compromisso “matrimonial”, como deve fazer um cristão. Levou Put-Kôe ao encontro do marido, ela estava totalmente diferente, visto que agora usava roupas, calçados e até uma maquiagem improvisada. Mesmo com a tentativa de Man-Pôk, o cabo não se conformava em assumir uma mulher tão diferente da idealizada. Depois da insistência, por parte do pai, a índia foi entregue ao cabo. Porém, depois da saída do pai da moça, ciente de que não a queria, cabo Sulivero a mandou embora e, mesmo sob ameaça, ela resolve ficar. Fatalmente o cabo a matou com um tiro de 38, nem se importou de a mulher estar esperando um filho seu, pois não suportava a ideia de viver ali preso e com a índia.

Diante de todas ponderações, a respeito do conto, os aspectos discursivos utilizados pelo escritor chamam a atenção, sobretudo com relação ao linguajar. O narrador se utiliza de certo polimento na fala, mesmo usando algum coloquialismo. As demais personagens, como o cabo e o vendeiro, já trazem para a narrativa a representação da oralidade do goiano, e no caso de Man-Pôk se nota uma tentativa de se comunicar em português, mas sem deixar de proferir algumas palavras em sua língua nativa.

Em suma, o tópico procurou ressaltar nos dois contos as suas especificidades: personagens, tempo, espaço, aspectos discursivos e o enredo. A apresentação dos contos e as construções estilístico-narrativas dos dois textos colaboram para entender a interação entre o ambiente fictício e real, por meio de uma representação da oralidade característica do sertão goiano, o que faz com que “Os enredos, as intrigas, as características, a estrutura, enfim, de sua obra não se podem classificar de fictícios: são tirados das realidades sociais, como já afirmamos, da angústia do homem desprotegido, dos gemidos das terras desoladas.” (ALMEIDA, 1970, p. 52), dos marginalizados, excluídos, oprimidos e submissos à imposição dominadora de mandatários que, diferentemente do sertanejo, se colocam em posição elitizada.

Portanto, o estudo tropológico auxilia no desvelamento destas questões sociais e ontológicas presentes nos contos. Por meio das rupturas semântico-discursivas se percebe a força impregnada de forma ideológica e latente com que se configuram as oralidades, principalmente em relação a classes sociais e culturas diferentes: o caso das duas personagens debatidas no capítulo seguinte. O próximo tópico, então, discute a subalternização das duas personagens dos contos apresentados: Put-Kôe e Supriano. Uma subalternização relacionada ao espaço em que ambos vivem, o sertão goiano.

3. 2 Supriano e Put-Kôe: personagens subalternas

O tópico anterior fez uma apresentação dos contos: “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. Em ambos os textos foram ressaltados elementos que compõem a narrativa, inclusive as personagens, mas de uma maneira simplificada.

No caso deste tópico, o foco se direciona às duas personagens principais dos contos tratados no capítulo anterior: Supriano – “A enxada” – e Put-Kôe – “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. Como prioridade leva-se em consideração a subalternização do local, enquanto espaço simbólico, que conseqüentemente se estende ao sujeito. Logo, será também discutida a subalternização dos tipos sociais do sertão goiano, aqui no caso do negro pobre e da mulher indígena.

De início, a literatura, elemento transfigurador da realidade, permite perceber e representar os tipos que compõem uma sociedade, neste caso, personagens como Supriano e Put-Kôe. Por meio da literatura, a partir de uma leitura crítico-racional e analítica (MARTINS, 1997), é possível discutir e contestar a situação vivida por elas e na qual estão inseridas.

A partir da pressuposição que se possa haver um questionamento diegético, a narrativa ficcional, ao se revestir de uma feição poética, concede: “[...] uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 1977, p. 143). Partindo da ideia de resistência, o texto literário possibilita uma (re)tomada de consciência, por parte do leitor – caso possua condições de interagir com o texto –, expondo situações opressoras e recorrentes socialmente, por meio de estereótipos, violência, desprezo, sofrimento, silenciamento e apagamento dos que estão à margem da dignidade social. Pode-se observar que o “trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço de resistência porque reafirma o horizonte da liberdade”. (BASTOS, 2017, p. 137). Sendo assim, a literatura apresenta essa dualidade reflexiva, entre descortinar as ideologias impostas e ao mesmo tempo se mostrar engajada.

Como possibilidade reflexiva sobre a aparente realidade do ser humano, a literatura, enquanto veículo artístico e produto ficcional, é peça fundamental para expor, entre os mais variados problemas sociais, o processo de subalternização do sujeito em determinado grupo social. Seja sertanejo, caboclo, agregado, proletário e demais detentores de mão de obra a serviço de mandatários – detentores do poder econômico –, assim como grupos representativos de classes minorizadas pelo processo de colonização, a escolha desses tipos sociais representados por personagens que compõem a obra é essencialmente importante para a compreensão das relações de poder instituídas no percurso histórico de uma sociedade.

Obviamente que essa caracterização do texto literário não lhe determina de modo generalizado, apenas uma entre outras várias possibilidades das quais o texto fictício se serve a fim de que se possa, quem sabe, humanizar o ser humano (CANDIDO, 1995). Importa destacar, ainda, que, por meio dessa relação social, a produção discursiva, com forte carga simbólico-ideológica e dominante, (re)(des)constrói os sujeitos de forma que se sintam pré-determinados à subserviência social. Fonseca (2011) refere-se a tal situação como resultado do processo histórico-colonizador da seguinte forma:

[...] Foi nessa instância da utilização do discurso, enquanto forma de imposição e de controle, que formas de representação figurativa ou tropológica compareceram com tamanha força expressiva que parecem indicar que o metafórico adquiria semelhante ou mesmo maior força de atuação do que os resultados decorrentes da verificação referencial da realidade. (FONSECA, 2011, p. 201).

Ainda mais que:

[...] serão certos mecanismos e estratégias retóricas que o explorador e o colonizador das terras americanas – aparentemente salvaguardados pelo caráter inofensivo do figurativo, mas promovendo, mesmo assim, uma complexa interação entre palavra e ação – embutiram em seu discurso histórico para idealizar, através do simbólico, os violentos expedientes coercitivos da força física da conquista. (FONSECA, 2011, p. 201).

Contextualizando o que afirma Fonseca (2011), o discurso “despretensioso” do colonizador culmina na fixação ideológica que subalterniza o colonizado, e o faz acreditar que determinada condição de subserviência ou inferioridade é algo que se enquadra em sua realidade vivenciada no cotidiano. O subalterno se aceita como foi (des)construído/moldado. As situações de morosidade e submissão social fazem perceber que as personagens bernardianas, Supriano e Put-Kôe, não lutam para transpor sua condição de submissos e humilhados, mas aceitam passivamente o fardo de suas existências de maneira inquestionável. Há um conformismo explícito, até porque foram (des)construídos ontologicamente para não questionarem sobre si mesmo.

As estratégias retóricas estão revestidas de ideologias que “escravizam” e submetem o sujeito alvo às mais variadas formas de exploração. Mais uma vez se fixa a ideia cristalizada de superioridade sobre o outro, considerando este último sempre como o estranho, o que precisa estar a serviço do colonizador. Sobre a imposição ideológica, Alfredo Bosi (1977) concorda que:

A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, idéias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de *crystalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução. A ideologia procura compor a imagem de uma pseudototalidade, que tem *partes*, justapostas ou simétricas (“cada coisa em seu lugar”, “cada macaco no seu galho”), mas que não admite nunca as contradições reais. [...] (BOSI, 1977, p. 144 – 145, sic, grifos do autor).

Ao relacionar a fala dos dois autores, Bosi (1977) e Fonseca (2011), é possível ponderar que a realidade se apresenta de forma deturpada, através de um discurso falseado em que a suposta verdade, latente, se configura como realidade de valores sociais que moldam o subalterno e o (de)compõem, enquanto ser, em apenas objetos coisificados de valores medíocres: No caso de Put-Kôe, “– Você sabe? A troco de qualquer garrafa de cachaça Man-Pôk deixa a gente se deitar mais a filha. [...]” (ÉLIS, 2015, p. 47). O valor da índia, aqui expresso, se reduz apenas a uma garrafa de cachaça, usada e abusada pelo mínimo valor possível. No caso de Supriano, sua redução enquanto ser social se dá no momento em que ele é usado como moeda de troca: “[...] Supriano entregue a Elpídio, pelo delegado, para pagamento da dívida. Com ele foram a mulher entrevada das pernas e o filho idiota [...]” (ÉLIS, 2015, p. 58). Ambas as personagens são coisificadas, exploradas e violentadas por meio de um discurso ideológico que lhes configurou dessa forma, o que faz com que se aceitem sem questionamento algum sobre si mesmo. A consciência que têm é aquela imposta no processo (des)construtivo socialmente atribuída pela colonização.

Dessa maneira, as duas personagens, Supriano e Put-Kôe, tornam-se vulneráveis perante as situações a que são submetidas, apresentam dificuldade em lidar com suas desventuras sociais e de se imporem, principalmente, em relação ao dominador, uma vez que suas vidas não passam de momentos insignificantes quer seja diante dos outros quer seja diante de si mesmas. No trecho do conto “A enxada”, é possível perceber situação semelhante quando do encontro “ocasional” entre Supriano e o Capitão Elpídio:

[...] O patrão chegou com rompante, enorme em riba da mulona, as esporas tinindo, as armas sacolejando.

– Já plantou a roça? – trovejou ele, mal e mal se vendo a boca relumiando ouro por debaixo do chapéu de aba grande.

Supriano explicou que estava vendendo um melzinho, mode comprar ãa enxada. Apois que tocar lavoura carece de ter ferramenta, o senhor não aprova?

Por debaixo do chapéu, entremeio as orelhas da burrona, Piano só divisou um sorriso feroz, de dentes alumando ouro e a vozona de senhor dão:

– Está brincando, moleque, mas eu te pego você.

Na mesma da hora os ferros das esporas tiniram, os arreios rangiram e a mula chega jogou gorgulho pra trás. Já indo de ida, o Elpídio muito rei na sua homênciã decretou pro riba dos ombros:

– Em dia de Santa Luzia, tu ainda nesse dia não tenha plantado o arroz, te ponho soldado no lombo, rã-rã. (ÉLIS, 2015, p. 60).

Da mesma forma, no conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” a submissão torna-se perceptível no momento em que Put-Kôe e cabo Sulivero protagonizam a cena em que a índia é adestrada a prestar continência:

– Vamos ver, Put-Kôe, põe a veadinha aí no chão. Agora, pés juntos, peito saliente! – isso era cabo Sulivero ensinando a índia a fazer a continência militar. Para matar o tempo, – aquele tempo sem-fim do garimpo, aquele tempo visível e palpável como a terra e o mato, – o soldado ensinava à índia fazer-lhe continência sempre que ele chegava ou saía do rancho, ou dava alguma ordem. A menina desajeitosamente se empertigava e cabo Sulivero ria com gosto:

– Ara, num é ansim não, trem. Assunta bem, vigia Cuma é que eu faço. (ÉLIS, 2015, p. 62)

Os dois fragmentos destacados demonstram que, além da falta de imposição das personagens, Supriano e Put-Kôe possuem dificuldade em se comunicar. Principalmente no caso de Put-Kôe, por ser uma indígena e não ter como língua materna o português. Dessa maneira, é oportuno o entendimento de que, no texto literário, alguns tipos sertanejos se portam como sujeitos subordinados e obedientes, porque é isso que lhes foi condicionado socialmente/historicamente/ideologicamente, um conformismo engendrado, resultante de um processo histórico (des)construtor colonialmente do Brasil.

O escritor goiano, propositalmente, traz para o enredo fictício-literário cenas que traduzem, se assim se pode dizer, a complexidade das relações de subserviência vivenciadas no sertão goiano. Mesmo se tratando de um ambiente ficcional, a narrativa literária não deixa de expurgar da sociedade as mais duras realidades. Entretanto, necessário ressaltar que as situações vivenciadas pelas personagens, enquanto subalternizados pelo sistema, são propiciadas pelo espaço social em que se inserem. O sertão, nesse sentido, como espaço da ficção narrativa, se estabelece como local em que, culturalmente e pelo seu processo histórico, permite o adestramento social que ocorre de maneira naturalizada, tendo em vista que as relações de poder são mais opressoras. Supriano e Put-Kôe são assim, o que menos importa em seu mundo diegético são suas qualificações enquanto seres humanos.

De maneira concomitante, o processo de subalternização se estabelece no momento que desapropria o ser dos seus direitos mais básicos, como o uso de sua voz e da sua condição social enquanto pertencente de forma ativa no grupo em que está inserido. A voz do subalterno

é usurpada, uma vez que é tomada, e quem passa a falar pelo oprimido, pelo direito que lhe é imanente, é o opressor. A apropriação da voz do oprimido rouba-lhe o direito de se impor e de questionar sua realidade, por isso se descaracteriza a voz do sujeito sertanejo, restando-lhe somente a função de obedecer e em grande parte o silêncio que lhe condiciona.

A falta de voz das personagens – como manifestação representativa literária da subalternização cotidiana do homem do sertão goiano – se confirma prioritariamente na contística representada pelos contos de Bernardo Élis pretendidos neste estudo. Em “A enxada”, o processo de usurpação da fala, a tomada de voz e o silenciamento são expressivos no trecho que se segue: “Fome, incompreensão, cansaço, dores nas munhecas que o sedenho cortou fundo, ardume das lapadas de sabre no lombo, revolta inútil, temor de tantas ameaças e nenhum vislumbre de socorro – **tramelaram a boca de Piano**. Só Elpídio continuava forte como um governo”. (ÉLIS, 2015, p. 67, grifos nossos). O contexto descrito na citação se refere à prisão de Supriano. Estava preso por quase três dias, já que havia saído para procurar o instrumento de trabalho para o cultivo da lavoura de arroz do Capitão Elpídio, mas o mandatário colocou os soldados atrás de Supriano achando que ele estava fugindo do compromisso firmado – dia 13 de dezembro. Antes de ser solto, e depois de ter levado uma surra, foi levado à presença do Seu Elpídio, que por sua vez se impôs enquanto sendo detentor da lei máxima da região.

Chama a atenção, porém, que, diante das situações opressivas pelas quais a personagem principal de “A enxada” passa, nenhuma é tão enfática quanto o fato de “tramelar-lhe” a boca. Nesse ponto da narrativa, o silenciamento do subalterno lhe configura como um ser insignificante, um recurso a mais ou a menos nas mãos de quem mensura o ser humano enquanto moeda de troca. A manifestação literária, nesse momento, se canaliza como instrumento crítico-reflexivo sobre a (re)(des)construção dos seres: personagens que carregam em si dilemas existentes no mundo real.

Ainda sobre o trecho do conto “A enxada”, há uma comparação que caracteriza Seu Elpídio: “forte como um governo” (ÉLIS, 2015, p. 67). A expressão confirma o patamar social em que se enquadra a personagem, ali no sertão seria e é a lei máxima, estando acima até do delegado de polícia. Caracterização exclusiva dos mandonismos ocorridos no sertão como política coronelística herdada do período colonial. Dessa maneira, poderia fazer o que quisesse e com quem quisesse, inclusive prender ou matar alguém, já que ele configura o próprio sistema governamental local. Como detentor do poder, está hierarquicamente acima de todos e obviamente de Supriano: homem negro, agregado, pobre e vulnerável. Portanto, mais uma vez se confirma a subalternização do sujeito sertanejo, visto que sua existência se resume em desempenhar o trabalho que lhe é atribuído, sem contestar.

No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, a citação a seguir permite rever a sequência do assunto que aqui se expõe:

O empecilho era Man-Pôk; não concordava com a ida da filha. Talvez compreendendo que, longe de sua companhia, a aguardente lhe viesse a faltar.
 – Cristão bão dá pinga, - disse o vendeiro. – Cristão bão deu ordem pá mim: todo sábado Man-Pôk recebe uma garrafa de pinga. – E assim o índio acedeu a que a filha se fosse para o garimpo, ficando, porém, o vendeiro obrigado a lhe dar a semanal ração costumeira da cachaça. (ÉLIS, 2015, p. 49).

O excerto está relacionado ao segundo momento da narrativa em que a personagem Put-Kôe é vendida, literalmente por seu pai, ao cabo Sulivero por cachaça. Nesse contexto, o cabo Sulivero estava de partida para o garimpo e gostaria de levar a índia com ele, pois iria ser útil e sairia barato, uma garrafa de cachaça por semana. O vendeiro mais uma vez mediou a transação e Man-Pôk aceitou.

Ao contextualizar a fala, é perceptível o processo de mercantilização do ser, nesse caso da jovem índia, cujo valor está mensurado pelo preço da cachaça, uma bebida barata e encontrada facilmente em qualquer estabelecimento. Quem sabe há aqui a vulgarização da personalidade humana, já que o valor que lhe foi atribuído se resume apenas a uma garrafa de cachaça. A negociação é benéfica para as três personagens masculinas envolvidas: cabo Sulivero, que precisa de uma mulher de baixo custo; o vendeiro com seus propósitos financeiros; e Man-Pôk para suprir seu vício. Por esse ângulo, é notória a associação da imagem da índia/mulher a um objeto capaz de suprir todas as necessidades dos homens que a cercam, inclusive as de seu pai. Além de tudo, de baixo custo para quem a adquire.

Historicamente, devido à colonização, a figura do índio está associada a um processo de dominação e subalternização, já que “[...], os conquistadores dirigiam-se à América com uma disposição hegemônica e consideravam-se detentores do poder perante uma realidade que reputavam inferior e sem cultura nem ideais de progresso.” (FONSECA, 2011, p. 12). E, devido a esse processo opressor, a figura da índia, na narrativa, pode ser associada ao silenciamento e à animalização que assujeita o indígena, tido como selvagem, necessitando, então, de uma adstração colonial, um ser necessitado de adstramento: “obrigado a lhe dar a semanal ração costumeira da cachaça”. (ÉLIS, 2015, p. 49).

Coisificada, animalizada, violentada e usurpada, a personagem Put-Kôe passa a representar, fielmente, a figura subalterna que é condicionada a obedecer sem contestar, principalmente se levar em consideração o fato de ela também ser mulher e estar inserida em uma sociedade patriarcalista, uma imposição cultural dominante que difere do convívio da

aldeia. Nesse contexto, o desenrolar da trama propicia observar o desnivelamento social e hierárquico de superioridade em que a personagem feminina se encontra, visto que ela está situada em uma posição inferior à de seu pai, e ainda mais rebaixada em relação ao cabo Sulivero, homem branco e militar. Assim, a personagem – usurpada em seus momentos de diálogo – passa quase todo o enredo sem falar, pois os três homens, citados antes, falam por ela. Para Del Priore (1994, p. 11) “A mulher na história do Brasil tem surgido recorrentemente sob a luz de **estereótipos**, dando-nos enfadada **ilusão** de imobilidade. [...]”, mas com relação à mulher indígena, a situação é ainda pior, já que “[...] a invisibilidade das mulheres indígenas é um caso específico da invisibilidade dos próprios índios, categoria étnica e racial ainda atrelada, na visão do senso comum, a representações enraizadas em fontes remotas, e cuja elaboração inicial recua aos primeiros séculos da colonização do Novo Mundo”. (LAMAR, 1999, p. 03). Portanto, a personagem indígena não destoia do que Lamar (1999) infere, no âmbito social o índio é invisível e, sem voz, Put-Kôe jamais seria ouvida, já que sua representação possa significar socialmente somente mais um habitante de um Brasil primitivo, comemorado de forma exótica e pictórica pelo imaginário popular brasileiro.

No decorrer da discussão, percebe-se que as personagens bernardianas, Supriano e Put-Kôe, representam seguramente os invisíveis socialmente, os que estão à margem. Sujeitos classificados de maneira derogatória, “nego à toa” e “trem burro”, cujas identidades são substituídas por estereótipos discriminatórios que perduram e perpassam socialmente. Ainda refletindo sobre a invisibilidade e a insignificância das personagens fictícias, cabe discorrer sobre o primeiro momento após a morte de ambas. No conto “A enxada”, após o assassinato de Supriano com um tiro, proferido pelos soldados de seu Elpídio, a pequena cidade começa sua festa religiosa anual:

Olhava-se para a banda da Mata, vinha gente. Olhava-se para o lado do Barreiro, vinha gente. Para onde quer que se olhasse estava gente chegando para a festa do Divino Espírito Santo: gente de a cavalo, cargueirama, carros de bois e uns poucos de a pé. Os pastos da redondeza logo pretejaram de animais, de bois de carro, polacos e cincerros tilintando. [...]

A cidade como que engordava, uma alegria forte abrindo risos nas bocas, muita conversa, apertos de mão de abraços. [...]. (ÉLIS, 2015, p. 76).

No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, o estampido do tiro que ceifou brutalmente a vida da personagem indígena e de seu filho no ventre provocou a seguinte reação:

Na venda, ouvindo a detonação, o vendeiro saiu à porta acompanhado de um vagabundo que sempre estava por ali; olhou para um e outro lado, mas o sol reverberava nos grãozinhos de areia, tremia ao longe sobre o rio, doía nos olhos e ardia na pele. Por toda a redondeza a pasmaceira.
 – Foi nada, – resmungou o vagabundo. E ambos voltaram ao balcão. (ÉLIS, 2015, p. 55).

As situações referenciadas caracterizam o pós-morte das duas personagens. No conto “A enxada”, a cidade entra em festa, com pessoas chegando de todos os lados, as casas se abrindo e os quintais sendo preparados para receber os visitantes. Na porta da igreja, organizam-se as fogueiras para a festa do Divino Espírito Santo, todos estão contentes e felizes. No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, a tranquilidade do lugar é quebrada com o barulho do tiro recebido por Put-Kôe, mas esse momento é tão insignificante que o vendeiro e o vagabundo, que na venda estão, desconsideram o barulho e continuam o que estão fazendo.

Ao analisar o contexto do pós-morte das personagens, é possível inferir o grau de importância que a existência desses dois sujeitos tem para a comunidade em que residem e frequentam: nenhuma. No caso de Supriano, soa de maneira irônica o comportamento dos cidadãos da pequena urbe, neste caso uma representação celular da sociedade. O comemorar a festa do Divino Espírito Santo, em que se esperam atitudes devocionais relacionadas a amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade e bondade é ter o mínimo de empatia com alguém que só precisa de uma enxada.

Em relação a Put-Kôe, a morte da personagem não abala a serenidade do local, tudo iria continuar da mesma forma, independentemente de sua presença ou não. A repetição da violência, sofrida por ela, nada mais é do que a repetição do processo colonialista brasileiro, a ascensão do colonizador frente ao rebaixamento do índio, um processo que perdura e que ainda é recorrente, situação análoga ao próprio nome do conto. O assassinato de ambas as personagens concretiza o que vem sendo discutido ao longo desse tópico, a banalidade tanto da vida quanto da morte dos sujeitos subalternos, aqui no caso do negro e da mulher indígena. Élis (2012), sobre a construção do seu texto, afirma que:

Pretendia realizar uma literatura simples, direta, objetiva e brutal. Para mim, naquele tempo, o brutal era muito importante; seria o reflexo da psicologia primária do homem sertanejo ou do Terceiro Mundo, que tinha nos crimes de morte a sua maior tragédia e para quem a morte era sempre um perigo iminente, ante a falta de policiamento, impunidade dos poderosos, a ausência de qualquer assistência de qualquer natureza. Era um viver muito primitivo, em que a vida humana estava posta em jogo a todo momento. [...]. (ÉLIS, 2012, p. 70).

Sem dúvida, os dois textos discutidos refletem o aspecto brutal que Élis almeja transferir para o seu texto. Sobretudo, por apresentar situações verossímeis às vivenciadas pelas classes minorizadas, em que realmente “a morte era sempre um perigo iminente”, como Put-Kôe e Supriano ou como o negro pobre e a mulher indígena. E é esse aspecto brutal que colabora para promover denúncia social que deseja Élis, a ponto de possibilitar contextualizar com a história e proporcionar uma reflexão sobre a construção dos estereótipos. Ademais, permeia realidades tidas como rudes e atrasadas, como é o caso dos sujeitos que moram no sertão goiano. De acordo com Borges (2016):

Bernardo Élis teve no Sertão goiano, lugar de uma sociabilidade rural, sua inspiração. Lugar de homens simples, tidos preconceituosamente como rudes e atrasados, Goiás da época propiciava uma existência peculiar que destoava da realidade litorânea. A vida simples, pautada nos preceitos rurais, ao contrário de literatos preconceituosos, era retratada pelo escritor com o respeito da realidade fidedigna. (BORGES, 2016, p. 62).

De maneira análoga à realidade, a ficção apresenta o subalterno e o local em que ele está inserido, aqui no caso o sertão goiano. Lugar que também exprime a condição de subalternização, principalmente pelo seu processo histórico, geográfico, político, econômico e cultural. O sertão goiano é estereotipado de maneira derogatória, assim como seus habitantes: lugar atrasado, selvagem, longínquo e agrário, como já mencionado antes.

Assim, diante das problematizações relacionadas ao menosprezo do negro, da índia e que podem significar o desprezo pela maioria das classes, senão total, marginalizadas, os contos de Bernardo Élis permitem uma indagação da mesma forma que se expressa no livro de Spivak (2010), *Pode um subalterno falar?*. Cabe perguntar: “Pode um negro falar?”, “Pode uma mulher indígena falar?”, “Pode um sertanejo falar?”, “Pode um agregado falar?”, “Pode um pobre falar?”.

Para o próximo tópico, discute-se os aspectos tropológicos que subalternizam e inferiorizam as personagens do conto “A enxada”, no caso: Supriano, Olaia, o filho de Supriano, entre outros que aparecem na narrativa. Além de partir do estudo tropológico para compreender, também no conto, a relação de poder e o discurso de gênero que acometem as personagens.

3.3 “A Enxada”: Tropos que marginalizam socialmente o ser

O tópico anterior debateu sobre o processo de subalternização dos sujeitos sertanejos, com enfoque nas personagens bernardianas, Put-Kôe e Supriano. Uma discussão

que se estende à invisibilidade e usurpação da voz da mulher indígena e do negro pobre, ambos situados em um *locus* subalternizado pelo processo de colonização.

Em relação a esse tópico, objetiva-se retomar a discussão sobre os tropos discursivos, conceito debatido ao longo desta pesquisa, como escopo o conto “A enxada”. A discussão não se pautará somente à personagem principal, mas se estende às demais, visto que serão observados a relação de poder e o discurso de gênero, com base no processo histórico-cultural colonialista. Deste modo, será levada em consideração a possibilidade que a palavra tem em se transfigurar e que permite uma decodificação (re)significativa mais aprofundada das ideologias que estereotipam o ser, por meio da discursividade linguística ocorrente no sertão goiano, nesse caso do negro sertanejo e pobre.

Com a finalidade de compreender essas questões mencionadas sobre a estereotipação construída durante o processo de formação cultural, já no início do primeiro parágrafo do conto – “A enxada” – a organização frasal e seus modos de combinação sintática explicitam de forma latente conceitos ideológicos relacionados à fala: “‘Não sei adonde que Piano aprendeu tanto preceito’ – pensava Dona Alice. E ninguém podia tirar sua razão. Supriano era feio, sujo, maltrapilho, mas delicado e prestimoso como ele só”. (ÉLIS, 2015, p. 56).

Pode-se iniciar o comentário do trecho a partir da primeira frase: “Não sei adonde que Piano aprendeu tanto preceito”. Essa frase permite uma pressuposição linguística⁴³, por representar uma mentalidade marcada por imperativos dominantes: Piano não poderia ter aprendido preceitos, como ser educado e prestativo? Subentende-se que a fala de Dona Alice pode representar tanto o bom caráter de Supriano como também abre pressuposição discriminatória que indica o desconhecimento de um lugar que ensina negros a serem honestos e prestativos.

O trecho destacado mostra uma relação antitética, ao qualificar a personagem, Supriano, pois “feio, sujo, maltrapilho” parece não condizer com um ser “delicado e prestimoso”, pressupondo características que se repelem e não podem coexistir no mesmo indivíduo, principalmente em um sujeito negro e pobre. Ainda nesse raciocínio, compreender o sentido antitético está relacionado com os tropos discursivos, que, por meio das figuras de linguagem, possibilitam depreender que o discurso está revestido de carga ideológica, principalmente se levar em consideração a possibilidade da palavra em transcender sua significação usual e propiciar múltiplos significados.

⁴³ Os pressupostos linguísticos são: “[...] aquelas idéias não expressas de maneira explícita, mas que o leitor pode perceber a partir de certas palavras ou expressões contidas na frase”. (SAVIOLI, FIORIN, 2001, p. 241, sic).

Assim, se entende que uma pessoa como Supriano, com esses atributos, não teria qualidades que se pudessem destacar a ponto de ser considerado pertencente a um nível de conhecimento. Dessa maneira, a carga ideológica percebida na fala demonstra uma característica de exclusão de determinadas falas, pelos próprios conviventes, como pensa Dona Alice. Pelo fato de a pessoa não se adequar àquilo que se espera, há uma relação antitética entre a essência e a aparência humana, em que este último atributo se sobrepõe de modo determinante na qualificação comportamental dos sujeitos pertencentes ao grupo social. O modo aparente, a primeira impressão que se tem do ser, nesse sentido, determina o direito condicional de possuir habilidades cognitivas e bons modos no tratamento com o outro.

Em outras palavras, os atributos “feio, sujo, maltrapilho” seriam condicionados como elementos de menosprezo humano como também as “qualidades” de um mau-caráter. É o que não existe em Supriano. Bhabha (2013) discute justamente a (des)qualificação do colonizado para justificar as atitudes do colonizador. Ao refletir sobre o sentido antitético, que caracteriza a personagem, é possível fazer essa associação com a dominação colonial. A fala de Dona Alice dá possibilidade de compreensão de um discurso que tem origem no processo colonialista, de que o submisso ou subalterno precisa ser regido, pois justifica o rebaixamento do outro, ou seja, o colonizado “precisa” do colonizador. Há de forma expressiva um recurso ideologicamente dominante a partir da representação discursiva tropológica que menospreza o sujeito subalterno (FONSECA, 2011), identificando-o como degenerado socialmente (BHABHA, 2013).

Chama a atenção, também, no conto a redução do nome da personagem Supriano, que em vários momentos da narrativa deixa de ser mencionado como é, e assume outras formas. Supriano passa a ser: “Piano, nego, moleque, moreno, negro fujão e bedamerda”. Entretanto, a forma mais usada é Piano, no conto aparece 102 vezes, enquanto Supriano, 18 vezes. Há uma síncope relacionada ao nome da personagem, que pode ser entendida como uma maneira de inferiorizar o sujeito. O conto apresenta a subalternização da personagem principal, especialmente pelos preceitos ideológicos imbuídos no discurso. No entanto, a redução tanto do nome quanto do valor da sua existência admite refletir sobre o discurso de gênero, citado por Fonseca (2011). No trecho que se segue, já citado anteriormente no decorrer do estudo, Supriano, quando tentava vender mel, encontra Seu Elpídio na cidade:

Na mesma da hora os ferros das esporas tiniram, os arreios rangiram e a mula chega jogou gorgulho pra trás. Já indo de ida, o Elpídio muito rei na sua homência decretou pro riba dos ombros:

- Em dia de Santa Luzia, tu ainda nesse dia não tenha plantado o arroz, te ponho soldado no lombo, rã-rã.

Piano atarantado, perdeu a cabeça e nem teve mente de lhe oferecer uma garrafinha de mel. Talvez que se ele tivesse ofertado uma: -“Olha, essa aqui é um agrado pros seus filhinhos”- bem que o coração do chefão capaz que tivesse ficado mais brando. [...] (ÉLIS, 2015, p. 60).

O excerto destacado do conto é apenas mais um dos momentos em que Supriano é coagido/humilhado/julgado/violentado, tanto social quanto verbalmente, por Seu Elpídio. Ao longo das discussões dessa pesquisa, a situação de subserviência/inferioridade da personagem protagonista do conto já ficou em evidência, todavia cabe caracterizar a relação interpessoal das duas personagens – Supriano e Seu Elpídio – ao discurso de gênero que ressalta Fonseca (2011).

O discurso de gênero respaldado por Pedro Carlos Louzada Fonseca (2011) infere que a sociedade está, de maneira recorrente, sob o julgo do patriarcado, enraizado, principalmente, por séculos de tradição religiosa. Ainda nesse viés, a dominação masculina pode estar relacionada com o processo de colonização, em que o colonizador/dominador se fortalece frente à derrota ou enfraquecimento do colonizado/subordinado. Essa relação processual abre precedente para caracterizar o dominador como representação do masculino, e o perdedor, a grosso modo, representação da fragilidade especificamente relacionada à figura do feminino.

Ao retomar a citação, o discurso de gênero apresentado por Fonseca (2011) é perceptível, principalmente se considerar a situação narrada e a fala das personagens. A narração já pressupõe que há relação de dominância e subserviência, marcada pela fala do narrador ao descrever a seguinte cena: “Na mesma da hora os ferros das esporas tiniram, os arreios rangiram e a mula chega jogou gorgulho pra trás. Já indo de ida, o Elpídio muito rei na sua homência decretou pro riba dos ombros: [...]”. Seu Elpídio é rico, utiliza o meio de transporte animal, e altivo, e de maneira exagerada é considerado uma figura masculina que de tão másculo se sobressai aos demais homens, inclusive pela predicação que lhe é atribuída por meio do termo “homência”. A partir deste recurso estilístico, na caracterização da personagem, há sobremaneira a exaltação, como já referido, da carga de poder sobre os demais que lhe são submissos. A figura de Elpídio caracteriza a forma masculina/dominadora com todas as distinções que lhe são iminentes patriarcalmente.

Supriano é o oposto de Elpídio, é um sujeito pobre característico do sertão, não possui alimento, vive praticamente da subsistência, sem moradia própria e muito menos meio de transporte, é prestativo, educado, lavrador e submisso a seu patrão e qualquer tipo de autoridade. Na cena subsequente isso se confirma: “[...]Piano atarantado, perdeu a cabeça e nem

teve mente de lhe oferecer uma garrafinha de mel. Talvez que se ele tivesse ofertado uma: - ‘Olha, essa aqui é um agrado pros seus filhinhos’- bem que o coração do chefe capaz que tivesse ficado mais brando.”. É perceptível que Supriano representa a subserviência do dominado: não discute, não se exalta, não se defende, não questiona a vida que leva, não consegue se livrar da situação que o ameaça e aceita sua sina.

Ambas as personagens possuem características distintas, que as colocam em lados opostos, visto que Seu Elpídio é o detentor do poder e Supriano é um sujeito marginalizado socialmente, principalmente pela cor e falta de poder aquisitivo. Em relação ao discurso de gênero, embasado em Fonseca (2011), o dominador é a representação da figura masculina, no caso do conto, Elpídio. O dominado/submisso representa a figura feminina, Supriano. Na perspectiva apresentada por Fonseca (2011, 203): “[...] toda conquista e dominação masculinizou (fortaleceu) a energia do vencedor e feminizou (fragilizou) a fraqueza do conquistado.”. A partir da ideia de masculino e feminino, o trecho destacado anteriormente possibilita realçar a relação de ambas as personagens, visto que subentende-se uma disputa de poder em que o mais fraco é levado à morte e representado pela imagem do feminino.

Fonseca (2011), além de apresentar o conceito de gênero, também deixa explícito o propósito de utilizar a classificação sexual – gênero – como elemento caracterizador da sociedade:

[...] o discurso da representação da realidade americana, insuflado por imagens femininas e de feminização, demonstrou-se constituído por intenções ideológicas e imaginárias próprias da visão colonizadora e patriarcalista da época. Foi um discurso fundamentalmente preocupado em reduzir a realidade natural e humana encontrada a um espaço idealizado, destinado à penetração, domínio, controle, promocionalismo e exploração. Conferir um sexo a essa realidade para, conseqüentemente, facilitar o seu domínio e o seu controle [...]. (FONSECA, 2011, p. 204).

Assim, entre as considerações plausíveis sobre a pesquisa, o discurso – entendido aqui como marcas tropológicas – entre Supriano e Seu Elpídio estabelece relação com o que Fonseca (2011) chama de influências motivacionais do tema da bestialização. Entre as figurações descritas e analisadas pelo estudioso há referências relacionadas à imposição autoritária marcada pela masculinização do dominante e subsequentemente pela feminização do dominado, em um processo de rebaixamento, estereotipação e subalternização deste último.

O conto possibilita outros questionamentos acerca da relação de poder e subserviência, a exemplo do momento em que Supriano, quase terminando de plantar a roça de arroz, é encontrado pelos soldados do Seu Elpídio. A situação dele é deplorável:

Os soldados aproximaram-se mais para se certificarem se aquele era mesmo o preto Supriano. Tão esquisito! Que diabo seria aquilo? Aí Piano os descobriu e, delicado como era, suspendeu o trabalho por um momento, para salvá-los:

- Óia, ô! Pode dizer pra Seu Elpídio que tá no finzinho, viu? Ah, que com a ajuda de Santa Luzia... – E com fúria agora tafulhava o toco de mão no chão molhado, desimportando de rasgar as carnes e partir os ossos do punho, o taco de graveto virando bagaço: - ... em ante do mei-dia, Deus adjutorando... (ÉLIS, 2015, p. 75).

Durante o conto, o momento mais aguardado é saber se realmente Supriano iria conseguir uma enxada e plantar a roça de arroz. No entanto, o trecho em destaque mostra a decadência em que se encontra a personagem, visto que não consegue o instrumento tão almejado, e suas mãos dilaceradas – coisificadas pela personificação da própria enxada – comprovam que seu pedido/rogo não é atendido nem pela igreja e nem pela sociedade, ou seja, ninguém o ajuda. O trecho ainda evidencia o início de seu suplício que fatalmente se finda com seu assassinato, como mencionado antes.

A fala da personagem, exposta no texto, reforça a sua condição de submissão e subalternização, visto que a teoria tropológica do discurso “[...] poderia fornecer-nos um meio de classificar diferentes tipos de discurso mais por referência aos modos lingüísticos que predominam neles do que por referência a supostos ‘conteúdos’ que sempre são identificados de modo diferente por intérpretes diferentes”. (WHITE, 2014, p. 35, sic). Assim, a fala da personagem apresenta marcas tropológicas que possibilitam observar sua condição submissa.

O trecho comentado propicia questionar os estereótipos que acometem Supriano, sobretudo em relação a sua cor. Levando em consideração o discurso colonial que, segundo Bhabha (2013, p. 119), “[...] É uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural”. Como mencionado anteriormente, o discurso colonial fixa uma ideia em relação ao outro, em que se (des)constrói discursivamente o sujeito como uma tentativa de subversão e dominação. Nessa perspectiva, Bhabha (2013) expõe que:

O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial, inscreve uma forma de governamentalidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, “míticas”, e, o que é crucial, reconhecidas como tal. Ao “conhecer” a população nativa nesses termos, formas discriminatórias e autoritárias de controle político são consideradas apropriadas. A população colonizada é então tomada como a causa e o efeito do sistema, presa no círculo da interpretação. [...] (BHABHA, 2013, p. 141 - 142)

A (des)construção do sujeito colonial, no que se refere ao discurso racista, é mascarada ideologicamente pela concepção de causa e efeito, como afirma Bhabha (2013). É

notório que se utiliza dessa ideia como maneira de justificar a discriminação do diferente, a partir de um entendimento de que o outro talvez mereça. Nessa via de observação, cabe ressaltar mais uma vez as atitudes de Seu Elpídio em relação a Supriano, principalmente no que diz respeito ao assassinato do lavrador que pode ser entendido e associado ao discurso colonialista enfatizado por Bhabha (2013). Nesse caso, a morte é apenas mais um ato a ser cumprido pelos jagunços que estão a serviço de um mandatário. No entanto, tal atitude acoberta o poder ostensivo do opressor e possibilita justificar seus modos de agir a ponto de Supriano – representação do subalterno – se auto conceber por meio dos atributos negativos que lhe caracterizam: “bedamerda”, “moleque”, “não vale a dívida”, “fujão”, “velhaco” e “nego à toa”.

O discurso que estereotipa a personagem é resultante do processo (des)construtivo do colonizado. Os atributos mencionados no conto justificam a formação social, porque não dizer humana, do subalterno, visto que as palavras reforçam a formação do caráter social do colonizado. Considerando os termos tropológicos relacionados à descaracterização, ao menosprezo, do subalterno (FONSECA, 2011), os atributos passam a substituir o nome da personagem, em um processo metonímico. Nesse sentido, a metonímia reforça para a personagem sua condição de rebaixamento, já que nem seu nome é preservado. Para White (2014), a alma do discurso são os tropos, pois possibilitam compreender o que está além do sentido usual.

Retomando o trecho, outro aspecto que chama muita atenção é o apego religioso da personagem: “com a ajuda de Santa Luzia” e “Deus adjutorando”. Essas expressões retratam um sujeito que, na iminência da morte, não abdica da fé, mesmo a instituição religiosa não tendo se esforçado para ajudá-lo. A religiosidade e o misticismo estão presentes ao longo do conto, seja na fala de Supriano, de Olaia ou até mesmo do narrador. Além disso, a narrativa propicia ainda alguns questionamentos sobre os preceitos hierárquicos religiosos:

Na porta da igreja, os mordomos cumpriam suas tarefas: as fogueiras do Divino, de São Benedito e Santa Ifigênia iam-se erguendo. A do Divino naturalmente que era a mais alta e larga das três. As restantes eram de santos de negro e de pobres e não podiam ter a imponência, a intimação das outras, que isso até era mesmo uma determinação de Deus Nossinhô. [...] (ÉLIS, 2015, p. 77).

O fragmento, destacado, se refere à festa do Divino, um evento de grande repercussão na pequena cidade interiorana. Contudo, o foco a ser analisado diz respeito à hierarquia em relação ao tamanho das fogueiras, utilizadas para homenagear as santidades religiosas do lugar. Nitidamente, observa-se que há uma subalternização até das santidades,

pois existem santos específicos para os pobres e negros, e que suas fogueiras não podem se sobrepor às dos demais.

Antiteticamente, compreende-se que, se há santos para a classe subalterna, os demais santos são para pessoas brancas e ricas da região, ou seja, coronéis e grandes latifundiários. Se a própria instituição religiosa hierarquiza e coloca como vontade divina, o sujeito subalterno está fadado a se manter cativo à ideologia que o torna inferior, manipulável e objetificado. O rogo de Supriano é inútil, visto que a divisão por *status* culturais e econômicos ironicamente já é uma “determinação de Deus Nossinhô”. Entende-se que a religião, mesmo que propague a compaixão, não faz de uma grande parte de seus fiéis praticantes daquilo que lhes é instituído, pelo contrário, muitos de seus congregados reforçam o rebaixamento do outro. Segundo Bhabha (2013), os estereótipos para se manterem precisam de outros estereótipos para se fixarem e se propagarem.

Dessa forma, a estereotipação de rebaixamento, para se manter ativa, se fortalece de tantos outros estereótipos, (re)produzidos pela sociedade, que discriminam o subalterno. Uma vez que se fixa na construção identitária do sujeito minorizado – sua condição de inferioridade, fragilidade e dependência –, este passa a aceitar sua condição e até reproduzi-la.

Ao refletir pelo viés tropológico, é plausível observar que o momento de diálogos entre Supriano e Elpídio “[...] produz o momento de transparência discursiva. É o momento em que, ‘sob a falsa aparência do presente’, o semântico parece prevalecer sobre o sintático, o significado sobre o significante. [...]”. (BHABHA, 2013, p. 181).

A tropologia desvela realidades falseadas por discursos, muitas vezes, revestidos de um caráter “inofensivo”, entretanto imbuídos ideologicamente de uma relação opressora. Outras considerações sobre a ideia de discurso inofensivo no conto estão expressas por meio da fala das crianças, uma fala discriminatória que caracteriza o filho de Supriano e Olaia:

[...] O filho de Diomedes, esse que era do comércio e menos respeitador, pegou a gritar:
 - **Otomove!**
 Era o apelido que haviam outorgado aos infelizes.
 -**Otomove** – respondia o coro.
 Com pouco de prazo, a molecureba amontoou novamente gritando, rindo e assoviando. [...] (ÉLIS, 2015, p. 78, grifos nossos).

A situação se origina após Olaia, que é uma mulher entrevada, chegar à cidade montada, literalmente, nas costas de seu filho bobo⁴⁴. No entanto, a cidade estava em festa e

⁴⁴ Na narrativa o filho de Supriano e Olaia não possui um nome específico, quando é mencionada ao longo do texto é chamada várias vezes de “o bobo”, por isso se optou em chamá-lo dessa maneira.

aquela cena chamou muito a atenção das pessoas, principalmente das crianças. Como o filho é quem transportava a mãe, foi comparado a um meio de transporte motorizado: “o otomove”. O termo utilizado é uma variação coloquial da palavra automóvel. Na narrativa os meninos em nenhum momento foram repreendidos por utilizarem o termo comparativo, pelo contrário se aproveitaram da situação para em “coro” continuarem repetindo a fala. A repreensão não aconteceu por ser considerada uma fala inofensiva, principalmente por ter sido proferida por crianças, ou porque há uma repetição comportamental ideológica/discursiva dos pais.

A comparação de um sujeito marginalizado – com problemas para se comunicar – com um meio de transporte, coloca-o em posição de objetificação, animalização e submissão. Ao relacionar a fala ao sentido tropológico, é possível essa transcendência do sentido da palavra “otomove”. O filho de Supriano se reveste de outra significação: é visto como um meio de transporte, um objeto desalmado, qualificado apenas como recurso explorável a serviço de quem possa usufruí-lo. Igualmente como ocorre com o carro de boi, a carroça, o cavalo e outros mecanismos de transporte em pequenas cidades interioranas. Logo, o filho de Supriano é comparado a um objeto e predestinado à servidão e submissão, sob o julgo do seu dono. Assim, a fala das crianças é uma forma de julgamento comparativo depreciativo, e não somente um fato isolado representado na narrativa, que caracteriza a condição de subalternização fixada socialmente por anos de perpetuação de estereótipos que discriminam o diferente, seja na cor, cultura, condição social, religião ou capacidade cognitiva.

A obra “A enxada”, além das explicações realizadas neste tópico e em outros momentos ao longo deste trabalho, permite vários outros questionamentos, principalmente sobre a formação identitária do sujeito goiano. Entre as possibilidades de análise tropológica se evidenciou, em primeiro plano, a possibilidade da palavra em desviar do seu sentido literal ou usual (WHITE, 2014), visto que a noção de desvio está relacionada à quebra semântica e à transfiguração da palavra. Nesse sentido, o estudo dos tropos propicia discutir questões complexas que assolam a sociedade e reverberam até os dias atuais, como a subalternização do sujeito sertanejo, os estereótipos, a relação de poder e o discurso de gênero.

Ainda sobre os tropos, a representação da fala das personagens do conto – “A enxada” – admite deprender preceitos ideológicos enraizados socialmente pelo processo de colonização, especialmente se levar em consideração a fala de Seu Elpídio que evidencia a subserviência e inferiorização de Supriano. Ao pensar no ambiente social do conto, como espaço representativo, é pertinente dizer que os sujeitos subalternos estão inseridos em um espaço que já predispõe a opressão, no caso do estado de Goiás, pelo processo histórico.

Portanto, “A enxada” pode ser considerada uma narrativa engajada, pois através da ficção denuncia situações verossímeis vivenciadas por vários sujeitos que habitam o interior goiano, inclusive situações como: descaso, violência, sofrimento, submissão e morte. O conto, igualmente, ratifica os propósitos descritos por Bernardo Élis (2012) em entrevista, em que o autor propõe criar uma literatura que exponha as mazelas sociais e denunciar as injustiças ocorridas em sua terra natal. Ademais, o conto visto desnuda a sociedade e apresenta “[...] o homem que traz a marca épica do sofrimento. [...]” (ALMEIDA, 1970, p. 50), no caso, Supriano.

Por fim, toda a trajetória analítica deste conto, ao longo desta pesquisa, exhibe personagens marcadas pela representação cultural da goianidade. Por meio da narrativa é possível perceber aspectos que compõem a identidade goiana, tal como o linguajar, as superstições, a religiosidade, o processo histórico, a miscigenação populacional, o cerrado e as relações interpessoais.

3.4 “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”: a mulher – indígena – objeto de troca coisificada pelos tropos discursivos

No tópico anterior foram discutidos aspectos tropológicos componentes de uma narrativa ficcional. Levou-se em consideração a carga semântica das palavras como fator adjuvante para evidenciar ideologias internalizadas culturalmente na formação e no fazer de determinado grupo social. Ademais, buscou-se entender que alguns conceitos (des)constroem o sujeito subalterno, e expõem as relações de poder e o discurso de gênero.

O tópico atual, último desta pesquisa, dá continuidade à análise tropológica iniciada no primeiro capítulo, tendo como direcionamento o conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. O objetivo do tópico é averiguar as ideologias implícitas no discurso das personagens, como por exemplo, a representação do discurso opressor que estereotipa e animaliza o ser, além do discurso de gênero. A discussão se respalda no discurso do colonizador que inferioriza a figura do índio, como justificativa da dominação, e subalterniza a imagem da mulher com essa mesma intenção.

Com relação ao que se pode pressupor desse conto, é importante explicitar, mais uma vez, que a análise tropológica admite uma transposição de sentido das palavras, desvela realidades falseadas (WHITE, 2014) e expõe os preceitos ideológicos, construídos e embutidos na construção linguística que regem a sociedade. Nessa via de entendimento, a ficção como

representação da condição social de um grupo permite pensar a condição do índio através de discursos que (des)qualificam e estereotipam sua imagem, especialmente da mulher indígena.

Ao refletir sobre aspectos ideológicos percebidos pelos tropos, cabe apresentar o seguinte excerto:

- Cumpade, cumade!
 - Esquisito aquele tapuia! Você reparou que não vem no grupo, nem nu como os demais?
- Surgia geralmente pela tardinha. Ele adiante, vestido de calças, os longos cabelos negros caídos nos ombros, a franjinha por cima das sobrancelhas, os músculos meio flácidos, as bochechas caídas; atrás, uma tapuinha nova, só com um pano de algodão na cintura. (ÉLIS, 2015, p. 46-47).

O fragmento em destaque corresponde ao momento que cabo Sulivero percebe que perto da pequena cidade, às margens do Rio Tocantins, há uma aldeia de índios. Os povos indígenas que por ali habitam são reconhecidos como tapuias, e algumas vezes são vistos caminhando nas localidades da cidade. No entanto, há um índio que se difere dos demais, veste calças e não se mistura a seu grupo, é Man-Pôk. A diferença de Man-Pôk é tão nítida em relação aos demais que cabo Sulivero chega a classificá-lo como “esquisito”.

Tropologicamente o termo caracterizador “esquisito”, usado pelo cabo Sulivero ao referir-se ao tapuia, pressupõe mais que uma simples observação, indo além, pois revela a violação da cultura indígena pelo colonizador, *grosso modo* pelo homem branco. Um índio que usa roupas, bebe cachaça e fala português não se encaixa em sua cultura original, mas ao mesmo tempo se torna “esquisito” inserido na cultura colonizadora, até pelos estereótipos acerca de sua imagem. Man-Pôk, nesse caso, pode ser entendido como representante de não pertencimento a nenhuma das culturas, como também se pode entender que há uma expressividade de hibridismo cultural pelo fato de que a personagem carrega em si esse estereótipo, resultante do processo cultural dominante instituído pelo colonizador que menosprezou e inferiorizou a figura do colonizado.

Para compreender os aspectos impositivos do colonizador e a incompreensão de cabo Sulivero, ao caracterizar Man-Pôk, é plausível observar o que afirma White (2014, p. 205, grifos do autor): “[...] Uma prática cultural ou uma crença só pode ser declarada absurda dentro do horizonte de expectativas demarcado por aquelas práticas e crenças que a tornariam ‘impensável’ ou, quando pensável, ‘desarrazoada’. [...] ”. Pode-se entender que as práticas culturais indígenas assim como as suas crenças sociais são desqualificadas e tidas como absurdas a partir do viés conceitual colonizador, já que o próprio colonizador dicotomicamente impõe sua cultura sobre o diferente, mas se recusa aceitá-lo quando partilha dessas mesmas

práticas impostas. Nesse viés interpretativo, Sulivero acha e opina sobre o “esquisito”, a postura de Man-Pôk. A esquisitice considerada pela personagem revela, por meio das tropologias, a não aceitação do colonizado, nesse caso o pai de Put-Kôe, às práticas culturais do colonizador.

Quando Bernardo Élis se utiliza desse recurso estilístico na construção da personagem, há explicitamente o repúdio, também criado culturalmente, em relação a uma cultura considerada inferiorizada pelo colonizador. Mesmo que exista uma tentativa de adequação à cultura imposta, haverá, aos olhos do observador dominante, esquisitice expressa na compostura do subalterno, marginalizado e explorado.

Ainda sobre o trecho, quando é mencionado: “atrás, uma tapuinha nova, só com um pano de algodão na cintura”, aparentemente a imagem da índia se opõe à figura de Man-Pôk, a índia é Put-Kôe. A jovem indígena, pelo que se pode observar, ainda comunga da sua cultura original, diferente de seu pai que se mostra bem familiarizado e submetido à cultura do colonizador. Além de observar essa oposição imagética e até certo ponto ideológica, é possível também depreender que Man-Pôk explora a imagem da filha, que na narrativa se caracteriza de maneira inocente e ingênua, quase uma figura de devoção:

[...] na porta da rua, sentada, estava Put-Kôe com a veadinha no colo, as pernas estiradas, os peitinhos duros imitando duas peras, o rostinho belo com a franjinha muito preta, os cabelos luzidios caindo lisamente até os ombros torneados, o corpo núbil pintado de urucum e cipó-de-leite. Tão inocente, tão pura! Aos raios do sol, imitava essas açucenas do campo, uma que houvesse nascido ali no vão da grotta, pingada do orvalho da madrugada. Put-Kôe alisava maternalmente a veadinha de olhos negros; de todo o corpo da índia trescalava uma aura de tão autêntica ingenuidade que nele os beijos e as carícias porcas do cabo não deixaram moosa nenhuma. (ÉLIS, 2015, p. 48).

Na narrativa, em que o narrador destaca atributos de ingenuidade, pureza e inocência mesclados à descrição erótico/sensual de Put-Kôe, o leitor pode perceber que Man-Pôk usa a filha para chamar a atenção de homens que queiram pagar para terem relações sexuais com ela. E o pagamento se resume em cachaça: “– Você sabe? A troco de qualquer garrafa de cachaça Man-Pôk deixa a gente se deitar mais a filha [...]” (ÉLIS, 2015, p. 47). A imagem de ingenuidade e pureza de Put-Kôe pode representar a visão do colonizador sobre o índio, como também a corrupção cultural a que foram submetidos os indígenas a partir do comportamento de Man-Pôk, também vítima do processo colonizador. Fonseca (2011) afirma que essa visão poderia mudar conforme os interesses do colonizador, ora descritos como selvagens e hostis ora inocentes e ingênuos. Assim se entende que o processo de (des)construção do índio, até certo ponto ontológico, ocorre de acordo com os interesses do colonizador.

Além disso, em várias cenas da narrativa há indícios da obsessão sexual por parte do dominador – aqui representado pelo cabo Sulivero. Em um desses momentos: “[...] lá iam pai e filha no mesmo andarzinho ligeiro, seguida e derradeira dos olhares gulosos e imundos do cabo Sulivero”. (ÉLIS, 2015, p. 47). A construção narrativo-discursiva permite entender que existe um olhar do dominador em relação ao subordinado. Uma presa prestes a ser abatida pela sua condição de subalternização, estereotipada como objeto de consumo a ser adquirido por um pequeno valor: é isso que representa Put-Kôe, uma dose de cachaça.

A subalternização da jovem indígena também fica evidente a partir de elementos oralmente discursivos presentes na narrativa que a (des)qualificam enquanto ser, como os que se seguem: “trem”, “trem burro”, “tranca”, “bicho do mato” e “trambolho”. Observa-se pelo viés tropológico que as palavras proferidas passam a ter uma (re)significação mais expressiva, não são somente vocábulos depreciativos, citados durante o enredo, mas uma maneira ardilosa, impregnada ideologicamente, de introduzir um discurso que trata a identidade do diferente de maneira inferiorizada, a fim de torná-lo suscetível à dominação e ao rebaixamento, seja cultural, sexual ou psicológico.

Importa também destacar que o modo de construção discursiva, a partir de léxicos direcionados a um rebaixamento, reduz a personagem à condição inferiorizada ainda maior, porque não dizer à condição de absolutamente nada. Violenta-se cognitivamente a ponto de rebaixar o subordinado a um estado de selvageria bestial, como se o ofendido não fosse digno de qualquer civilização. “O processo de tornar o selvagem americano monstruoso ou bestializado conviveu, sobretudo na visão dos primeiros viajantes e dos conquistadores [...]”. (FONSECA, 2011, p. 281).

Entretanto, o que se evidencia é que não somente no período dos primeiros viajantes, entende-se que esse processo acabou por se entremear historicamente na formação cultural dominante em termos de depreciação relacionada aos conquistados: “[...] o índio acabou por se tornar o depositário da cambialidade de impressões do europeu, que, de acordo com seus interesses e seus propósitos, inscrevia nos nativos ora qualidades aceitáveis, ora defeitos repudiáveis. [...]” (FONSECA, 2011, p. 281), considerando, obviamente o interesse, puramente material e machista, do colonizador.

Há de se levar em conta, porém, que mesmo em situação de inferioridade, existem momentos, descritos no percurso narrativo, em que se percebe um confronto ideológico cultural direcionado ao dominante. Pode-se evidenciar a crítica, propositalmente irônica, presente no conto bernardiano, voltada à hipocrisia religiosa característica de regiões afastadas. Ao se aproveitar sexualmente da jovem índia, o militar resolve devolvê-la a Man-Pôk. Contudo, como

resposta à devolução, há uma afronta ao compromisso marital estabelecido pela religiosidade da qual Sulivero, representante do cristianismo colonizador, fazia parte:

– Cristão casou, não pode largar mulher não.
 – Mas eu não casei, - protestou o militar. – E a menina não sabe trabalhar. A gente não aguenta comer a comida dela. Ela não sabe lavar roupa, não sabe passar a ferro.
 – Cristão casou, não pode largar mulher não, – repetia de lá o índio como um realejo, a cara balofa, as falipas da barba pelo queixo pelanquento, os olhos apertados de mongol, de palor senil, um rosto que soltava as palavras sem a menor contração, sem a menor expressão facial.
 “Deve ser o sem-vergonha do vendeiro que está ensinando esse índio” – pensou o militar. “Tá ensinando pra não perder a venda de pinga. Cachorro!” (ÉLIS, 2015, p. 50-51).

A repetição do termo “Cristão” utilizado no diálogo por Man-Pôk fora primeiramente estabelecido pelo vendeiro quando da primeira negociação que teve como objeto a jovem índia. Entretanto, o processo de metonimização, como figura eminentemente tropológica e caracterizada de forma polissêmica (RICOEUR, 2000), que substitui o nome de Sulivero passa, nesse momento, a designar também o seu caráter, pois a figura do cristão – representada pela personagem – está relacionada supostamente a alguém de boa índole e praticante dos preceitos religiosos e ideológicos do cristianismo, embora colonizador. Nessa linha de pensamento, o discurso relatado pelo pai da jovem índia, com a repetição do termo “Cristão” durante a narrativa, demonstra que o conhecimento que se tem sobre a ideologia do dominador é fundamental para se questionar aspectos hipócritas e falseados principalmente sobre a religião imposta aos colonizados.

A troca, a comercialização ou o escambo entre um ser humano e uma garrafa de pinga todo sábado se evidencia como pretexto crítico na narrativa de Bernardo Élis que reforça tanto o caráter banal da convivência como da religiosidade ocorrente no grupo social. No caso da narrativa, a ênfase sobre o vocábulo soa como transfiguração semântica a ponto de se entender que o significado primeiro (WHITE, 2014) que deveria revestir o termo de boa índole, agora se destaca como explorador, consumidor barato de alma humana. É importante destacar que o processo de mercantilização humana não diz respeito somente à prática de Sulivero. Tanto o pai da índia como o vendeiro são da mesma forma responsáveis pelo ato, o que demonstra uma prática social instituída pelo discurso colonizador.

A jovem indígena classificada como uma mercadoria de baixo custo: “[...] não exigia nem vestido, não exigia comida boa, não exigia calçado, não queria cama, nem coisa alguma”. (ÉLIS, 2015, p. 48). É apenas mais um recurso para as necessidades básicas de cabo Sulivero, adquirida por um preço barato, seja para os afazeres domésticos ou para os desejos

sexuais. Ainda assim, o fato de que a: “a menina não sabe trabalhar” expõe de modo explícito a condição subumana em que se encontra. Ao refletir sobre essa expressão, que adjetiva a personagem, se observa o rebaixamento, inutilidade e a incapacidade da jovem índia. Ao se transfigurar a fala de Sulivero para um plano (re)significativo, cabe pensar sobre “[...] a tropologia de naturalização da mulher considerada como realidade vegetativa, desprovida de quaisquer faculdades mentais, inclusive do poder de fala [...]” (ARAÚJO, SILVA, PIMENTA, 2018, p. 408), se depreende que Put-Kôe se enquadra nesse tropo, não somente pela expressão analisada, mas pela sua inércia e silenciamento perante os três homens que a dominam e a usam.

Obviamente que a inércia e o silenciamento da personagem feminina têm relação direta com a supremacia do colonizador frente à mercantilização da figura subalterna, principalmente a mulher. Em um espaço de mandos e desmandos “[...] o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero”. (SPIVAK, 2010, p. 14-15). De qualquer forma, até é possível questionar, se Put-Kôe quisesse se expressar, será que seria levada em consideração?

Sequenciando, o conto em discussão cria uma atmosfera que revela o poder do opressor e a submissão do oprimido, visto que tanto o oprimido quanto o opressor estão inseridos em uma sociedade que os molda dessa maneira, herança do discurso colonial. No entanto, o que possibilita perceber por meio do discurso do opressor – neste momento representado pela personagem Sulivero – é a representação do poder do colonizador, inclusive sobre a vida e a morte, e sua insistência em rebaixar o diferente. No trecho a seguir é possível observar o rebaixamento e a decadência do subalterno:

[...] Quando Sulivero chegava, a índia se erguia e lhe fazia continência, procurando ressaltar bem o busto e murchar a barriga. Os peitos, porém, já não eram aquelas duas perinhas que tanto buliam com as glândulas de Sulivero, nem seu ventre podia murchar. A gravidez o pejava deselegantemente. E o cabo andava zangado, pois a índia estava que era o puro gálico, que ele lhe pegara de tudo: de gonorreia a cancro. Não havia meio de cura, malgrado as beberagens, porque um retransmitia os males ao outro e ambos pioravam sempre. Cabo Sulivero mal podia andar; Put-Kôe teve que cobrir-se com uma saia velha que lhe deu alguma mulher de garimpeiro, envergonhada, por ela, do quadro horroroso de seu corpo ferido e purulento [...]. (ÉLIS, 2015, p. 51).

A situação descrita logo no início do fragmento: “Quando Sulivero chegava, a índia se erguia e lhe fazia continência”, mostra o poder ostensivo e o discurso do colonizador que persuade e enraíza ideologicamente no oprimido sua condição de inferiorização, seja de subalterno, objeto sexual ou animal a ser adestrado.

Fonseca (2011) apresenta, nessa linha de raciocínio, dois tropos que se opõem em relação ao colonizado: um que descreve o colonizado como um ser puro e ao mesmo tempo receptivo e ignorante – tropo colonialista da receptividade – ; e outro que coloca o colonizado como selvagem e não passível de controle – tropo da selvageria hostil. Se levar em consideração a postura submissa de Put-Kôe, ao longo da narrativa, é possível se depreender o tropo da receptividade, que consequentemente se direciona à ideia de que “sendo naturalmente bons, seriam humanamente convertidos, explorados e assimilados”. (FONSECA, 2011, p. 211).

De qualquer forma o discurso do colonizador encontra uma maneira ou justificativa para fazer do fragilizado um subalterno. Nesse sentido, a produção fictícia de Bernardo Élis é um campo vasto de exploração no entendimento de que suas personagens representam situações reais advindas do processo histórico-cultural a que se submeteram, principalmente, as populações à margem das condições sociais adequadas. Put-Kôe então não se refere apenas à criação fictícia de uma personagem, porque ela expõe em si toda problemática de um povo fora dos padrões instituídos pelo dominador. Assume, dessa forma, a submissão universal imposta pela materialização hegemônica, reflexões advindas do entendimento do texto literário produzido pelo escritor goiano.

Ainda sobre o trecho, além da submissão evidenciada pelos tropos colonialistas, há na narrativa a provável representação da intromissão da cultura do colonizador, que mostra a severa violação cultural que leva o colonizado ao estado de decadência total: “índia estava que era o puro gálico”. Um estado deplorável de possessão, tanto cultural quanto físico, que viola, subverte e humilha o outro, tido como inferior. A cena descrita na narrativa literária apresenta o corpo “ferido e purulento” de Put-Kôe como representação da violência sexual sofrida por muitas mulheres indígenas, tanto no período colonial quanto em Goiás no movimento das Bandeiras (BORGES, 2016). Importa, neste momento, fazer uma inferência intertextual sobre a cena. Da mesma forma que *Iracema*, de José de Alencar, se submete aos caprichos de um colonizador europeu, restando-lhe apenas dores e sofrimento descritos de forma romântica, Bernardo Élis vai além: Put-Kôe se reveste de um sofrimento maior, mais extenso, em que todo seu ser é reduzido à condição de nada, coisificada à simples vontade do dominador.

A trama que envolve a personagem Put-Kôe é marcada a todo tempo pela relação opressora sofrida pela índia por figuras masculinas que a cercam, ora o pai ora o vendeiro e ora o cabo, como já mencionado antes. As personagens masculinas se apresentam hierarquicamente superiores à personagem feminina, uma relação de poder que silencia e provoca o apagamento cultural do dominado, principalmente o discurso daqueles que se opõem socialmente ao colonizador. Put-Kôe passa quase toda a narrativa em completo silêncio, nitidamente um

recurso estilístico-retórico do escritor explorado por meio de diversas formas em sua narrativa fictícia. A ausência de fala da personagem também pode ser entendida pelo viés tropológico como maneira antitética, visto que, de modo dual, a fala discriminatória/estereotipada do dominador é confrontada com o silêncio avassalador do dominado. Assim:

Bernardo Élis é um dos artífices da Retórica do Silêncio; a sua *parole* é a síntese da dicotomia silêncio *versus* fala, ambos dizendo na mesma intensidade, como partes do contexto reivindicatório. É o contraste da natureza assistindo, impassível, aos mais hediondos crimes, é o balbuciar dos oprimidos, são as reticências prolongando o arrojado dos pensamentos contidos. (OLIVAO, 1975, p. 13).⁴⁵

O silêncio, a violência física e sexual, a opressão, o descaso, a morte e a subversão cultural só reiteram a fala de Bhabha (2013), que a construção identitária do sujeito colonial está ligada, de modo recorrente, ao discurso em que o corpo subalterno/colonizado está respectivamente matriculado “[...] tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder”. (BHABHA, 2013, p. 119). A personagem, sendo indígena e mulher, está aprisionada de maneira incontestável a um discurso dominador estereotipado, que inferioriza sua condição de mulher e ao mesmo tempo a subalterniza.

Partindo da ideia da subalternização e levando em conta o discurso de gênero, pode-se notar “[...] a capciosa natureza de um discurso dominante que, simbolicamente, mascara prerrogativas do masculino e que, de maneira inevitável e consistente, trata a identidade do outro sexual como inferior e, dessa forma, passível de discriminação, controle e dominação”. (FONSECA, 2011, p. 73). Nessa linha de raciocínio, comprova-se que o discurso machista é embutido no discurso de gênero de maneira que se torna intrínseco e até certo ponto irrevogável, propagado através da repetição social, sobretudo por parte de instituições responsáveis por (de)formar o ser, como: a religiosa e até a familiar – ideologicamente formadas de acordo com o modelo patriarcal.

Nesse sentido, cabe relacionar a repetição ideológica a partir do seguinte trecho do conto: “– Cristão casou, não pode largar mulher não – respondeu a índia. Sulivero até se assustou, de tal modo a fala de Put-Kôe foi parecida com a voz de Man-Pôk. Mas era a mulher mesmo que falava. [...]”. (ÉLIS, 2015, p. 54). O trecho ressaltado apresenta a primeira fala da personagem Put-Kôe. No conto, ela, ao longo do texto, só profere duas frases, sendo a segunda igual à primeira. A frase antes de ser dita pela personagem principal já havia sido pronunciada

⁴⁵ A citação faz parte do prólogo do livro *Caminhos dos Gerais: contos* (1975) de Bernardo Élis. O prólogo é de autoria de Moema de Castro e Silva Olivao (nesta edição o nome da autora do prólogo apresenta essa grafia);

por seu pai, Man-Pôk, algumas vezes ao longo do conto. Logo, se nota a reprodução discursivo-ideológica de conceitos cultivados socialmente e impostos de forma que o próprio subalterno toma para si o *modus* dominante do colonizador, é o que Put-Kôe faz com a fala do pai.

Bhabha (2013) apresenta a fase formativa do espelho, em que o sujeito cria uma imagem de si a partir daquilo que o cerca, no entanto, a imagem criada por meio deste cerceamento ideológico faz com que o sujeito crie uma imagem/identidade destorcida. Put-Kôe não reproduz somente a fala do pai, ela compactua com a situação, pois a personagem faz parte de uma sociedade que normaliza a exploração, objetificação e a animalização da mulher, e ainda mais da mulher indígena.

Ao se voltar mais uma vez para o conto, uma das cenas que antecede o fim da narrativa permite explorar a transcendência semântico-discursiva com base nos tropos, já que o instante que culmina na morte da personagem representa muito mais que um fim trágico, mas uma maneira irônico-estilística de Bernardo Élis retratar a propagação da supremacia europeia no espaço goiano, resultando na tentativa de adestramento cultural do índio:

– Olhe, Put-Kôe, se você não for embora já-já, eu te mato, eu te dou um tiro com esse revólver aqui, – e lhe mostrou na cintura o “Shmit & Wesson”, calibre 38, cano longo, oxidado e funéreo, bicho desgraçado para cortar fundo.
De lá, Put-Kôe continuava com o mesmo riso, o mesmo semblante calmo e inocente, o rostinho ingênuo e confiante voltado para o chão. Ar parado de estampa.
– Como é? Vai ou não?
– Cristão casou, não pode largar mulher não, – repetiu Put-Kôe, sem agitar os músculos da face, na monotonia, na mesmice de sempre.
– Então, vamos ver! Faz aí uma continência pro praça aqui, - ordenou Sulivero com um certo carinho fanfarrão na voz de comando. [...]
Quando estava nessa postura, o cabo ergueu o revólver, deteve-se em pontaria numa insignificância do tempo, e o baque do tiro sacudiu a pasmeira da tarde. (ÉLIS, 2015, p. 55).

A cena descrita se transfigura para o plano real e histórico, uma vez que permite reconhecer o processo de colonização que cruelmente matou milhares de índios, seja por armas de fogo ou por viroses trazidas das terras europeias. A ironia pode ser percebida de duas maneiras: a posição de sentido no momento da morte e a selvageria brutal estabelecida pelo “Cristão bom”. A imagem criada pela cena descritivo-narrativa ressalta mais uma vez a imposição discursiva/ideológica patriarcal dominante, que por sua vez submete a figura do subalterno até o instante em que a sua vida se finda. Em relação à personagem Sulivero/dominador/homem branco, ele passa a ter o poder de decisão sobre a vida ou a morte da personagem feminina. Esta atitude pode ser considerada como referência, sem sombras de

dúvidas, à dominação ideológica advinda do período colonial que se estende e se fortalece ao longo dos séculos.

Mais um ponto a ser discutido é a violência que configura a morte da personagem indígena, permitindo evidenciar a composição paradoxal do comportamento de Sulivero – selvageria e cristandade. O fragmento se finda com o barulho do tiro recebido pela jovem índia, colocando fim em sua existência e na de seu filho que estava no ventre. O estampido do tiro sela a banalidade existencial da vida de uma mulher indígena no mundo fictício da literatura. Entretanto, não somente na ficção, mas uma representação de tantos outros que foram silenciados no mundo real. Calados pela força brutal dominadora a partir de um estampido em suas múltiplas significações: “E surge, de novo, outra fôrça verbal: o baque, o ruído, o som vibrante de um tiro a exercer, metaforicamente, ação viva, em consequência de efeito dinâmico, que requer materialização do abstrato”. (ALMEIDA, 1970, p. 122, sic). Um caso a se repensar continuamente de acordo com o que a ficção bernardiana permite ao leitor.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Uma das características possíveis da literatura é poder compreender questões que envolvem o ser, em todas suas extensões (re)significativas, e conseqüentemente a sociedade, visto que o texto ficcional, por meio de situações vivenciadas no contexto diegético, desvenda as realidades latentes que reportam às vivências empíricas no decorrer da história do ser humano. Em certas situações, ou quase sempre, é necessário ficcionalizar as situações do mundo real para que seja possível questioná-las (RANCIÈRE, 2009). Sendo assim, a ficção abre precedente para desmascarar, se assim se pode dizer, os discursos ideológicos que (de)formam o ser, desvelam as verdades impostas sobre o outro e transfiguram sua significação para outro plano, pois possibilita que haja uma (re)interpretação reflexiva da realidade, permitindo a entrada do leitor no bosque da ficção (ECO, 2006).

Bernardo Élis (2012), no texto *A vida são as sobras*, revela algumas ocorrências que passam do plano real para o ficcional, a realidade passa a ser um *locus* de observação inesgotável. Em seus relatos, o escritor goiano passava horas ouvindo as pessoas falarem de assuntos diversos. Assim, a literatura produzida pelo escritor é um “[...] documentário social fecundo e é nesse sentido que sua mensagem se afirma dentro dêsse caráter definido. Traz a realidade embuçada pelo aspecto de ficção, encontrando eco não só na característica psicológica das personagens como na rudeza dos ‘fatos’ que elas vivem.” (ALMEIDA, 1970, p. 52, sic).

A partir dessas pressuposições, se percebe no discurso literário dos contos analisados a presença de diferentes vozes constituídas pelo processo colonial depreciativo em relação ao colonizado. Essas vozes veladas – imanente e culturalmente ideológicas – vêm à tona por meio de um desmascaramento semântico compreendidas tropologicamente na construção da narrativa ficcional. Outros sentidos, outras significações se explicitam a partir do momento em que se observam muitos e variados dizeres voltados ao processo de construção social dos sujeitos. Uma das formas se configura por meio do estudo tropológico que possibilita através dos recursos discursivos – entre os quais as figuras de linguagem – a transmutação sígnica das palavras, uma vez que a partir da quebra semântica o vocábulo adquire novas significações, saindo do plano da significação própria e partindo para o plano figurado (KERN, 2011). A utilização dos tropos se torna “a alma do discurso”, sem a transfiguração do sentido o discurso não iria conseguir alcançar seu objetivo, “[...] “toda interpretação depende mais da relação antitética entre significados que da suposta relação entre um texto e o seu significado” (WHITE, 2013, p. 15). Portanto, o ressoar das vozes se torna ainda mais evidente, a

transmutação de sentidos, neste caso, permite averiguar, além de resquícios de discriminação ou machismo, ideologias de dominância social.

Com a realização desta pesquisa foi possível perceber que as tropologias identificadas na narrativa literária são extremamente pertinentes no que diz respeito à melhor compreensão e entendimento da leitura, ainda mais quando se está defronte à ficção de Bernardo Élis. Dessa maneira, logo no primeiro capítulo se observou que o conceito de tropos está diretamente relacionado à contração de outras significações por parte do vocábulo, já que são essas possibilidades de ampliação de sentido discursivo que fazem dos tropos um estudo fecundo e que já vêm sendo discutidos há muitos séculos, obviamente que, para se chegar no conceito que expõe White (2014) e Fonseca (2011), passaram por um longo processo histórico.

Outro ponto importante que se pode ressaltar dessa primeira parte do estudo é a caracterização tropológica respaldada pelas figuras de linguagens. No entanto, é pertinente afirmar que o conceito de tropos discursivos se estende à construção frasal também e não se delimita somente às figuras. Por meio do discurso, ou até pela incompletude dele, é possível depreender os tropos, uma vez que se pode basear na ideia de transposição de sentido. Nesse viés, pode se entender o sentido tropológico como uma maneira de identificar nos discursos, tanto sociais quanto individuais, a carga ideológica da qual estão impregnados, principalmente porque as palavras estão carregadas de vivências (RICOEUR, 2000). Assim, por meio do desvelamento ideológico ocasionado pela análise tropológica nota-se que o discurso (des)constrói os sujeitos, seja de maneira derogatória ou não, no caso de sujeitos subalternos se percebe a fixação de um conceito estereotipado negativo, evidenciados por falas pejorativas e preconceituosas.

Nessa linha de raciocínio, a análise tropológica a partir do discurso literário é de extrema relevância já que a obra pode ser entendida como representação das vivências do mundo real, configurando um espaço simbólico propício a questionamentos e de tensões entre o leitor e a realidade (CASTRO, 1994), é através dessa tensão que se estabelece a reinterpretação dos modos de relação entre os indivíduos (COUTINHO, 1976). Dessa maneira, se pode afirmar que a obra literária bernardiana é um espaço simbólico de conflito – autorizado inegavelmente pelas múltiplas ressignificações da palavra, desvios discursivos e rupturas semânticas –, podendo ser considerada um lugar democrático, pois está sempre aberta a novas (re)interpretações. Dessa maneira, a relação obra literária e análise tropológica foi uma discussão conceitual bastante relevante na pesquisa, essencialmente para se compreender os contos a serem discutidos, mostrando que as duas obras do escritor goiano estariam abertas a explorar inúmeras problemáticas do ponto vista dos tropos.

Na construção do segundo capítulo identificou-se que o estilo narrativo da literatura produzida por Bernardo Élis se molda por meio da expressividade que o sertão é observado sob a ótica literária. O espaço narrativo em que as personagens se movimentam expressa, da mesma forma, a condição a que estão submetidos, fato que ocorre tanto no mundo ficcional como também na realidade histórica de regiões goianas. É um local marcado pela desigualdade social, pela estereotipação dos sujeitos e pelo processo de subalternização instituído colonialmente. Essa modalidade de literatura, herança do Regionalismo da década de 1930, revela uma “política” de exploração coronelística, algo que ainda reverbera até os dias atuais no estado, e apresenta um território esquecido e estereotipado pelo resto do país.

Sequencialmente, nesse capítulo ainda se entende que os tropos são nitidamente perceptíveis na construção do discurso narrativo-literário de Bernardo Élis, uma vez que em suas obras há uma transposição dos problemas enfrentados pelas classes marginalizadas e subalternas para o plano da ficção. Nesse processo de transfiguração: realidade para ficção – as personagens representam a complexidade de tipos que estão inseridos na sociedade. Sobre as considerações tropológicas, o modo como as personagens se relacionam no mundo ficcional é marcado por diálogos carregados significativamente de ideologias impregnadas pelo discurso colonial tão presente nas regiões mais afastadas dos grandes centros.

Nessa perspectiva, Élis apresenta em seus textos a coexistência do linguajar coloquial goiano contrastando com os padrões da norma culta. Um estilo discursivo que realça as diferenças culturais/sociais dos tipos que compõem suas narrativas. O trato com a linguagem, essencialmente a goiana, demonstra também o cuidado do escritor em representar a fala de seus conterrâneos, uma vez que o sujeito interiorano é estereotipado até mesmo por suas especificidades discursivas. Desse modo, a facilidade do autor em representação à fala sertaneja possibilita perceber a condição humana na qual as personagens se inserem. A análise tropológica permite revelar por meio dessa representação discursiva aspectos ideológicos que condicionam o ser tanto cultural quanto historicamente.

O segundo capítulo ainda trouxe para a discussão a representação do sertão goiano nas narrativas de Élis, admitindo observar o processo histórico que o estado foi submetido e a condição do sertanejo enquanto habitante do sertão. Nessa parte do trabalho, a narrativa ficcional possibilita questionar os modos de vivências e a condição de opressão que os sujeitos sertanejos vivem, principalmente por parte dos grandes senhores de terras denominados coronéis: “[...] a criação de uma classe barata de ‘peões, camaradas, vaqueiros’, que era explorada em demasia, pois o pobre sempre foi julgado. Pobres eram generalizados em grandes massas”. (CURADO, 2022, p. 232), resultado do processo de subalternização instituído

histórica e culturalmente pela colonização do sertão goiano. Assim, Élis traz para o plano ficcional todas as mazelas da sociedade, as colocando de forma explícita (ÉLIS, 2012), intuito primordial firmado pelo próprio autor.

Dessa maneira, o capítulo dois ainda ressalta a definição da escrita de Élis, como engajada e de protesto. É evidente que sua literatura cumpre esse papel, principalmente por suas construções discursivas como elementos de denúncia social representados e percebidos por meio de um estudo tropológico. Sem dúvida, que, por meio da análise tropológica, pequenas falas empregadas na narrativa assumem uma significação ainda mais extensa que a usual, e possibilitam depreender as ideologias que regem a sociedade, não só a goiana.

Todo o percurso reflexivo desta pesquisa permitiu chegar ao momento final, e como forma de encerramento é necessário retomar as personagens principais dos contos trabalhados: Supriano e Put-Kôe. Ambas representam os sujeitos subalternos e propiciaram que se investigasse a condição do homem sertanejo negro e da mulher indígena, através do texto ficcional. Uma investigação que possibilitou perceber a relação de poder e o discurso de gênero como herança do discurso colonizador por meio da averiguação tropológica.

Nessas linhas de entendimento, Fonseca (2011) apresenta as estratégias retóricas do colonizador como maneira de facilitar a dominação dos povos no processo de colonização, essencialmente pautado em um discurso que inferioriza e rebaixa os sujeitos que se pretendem subverter. Sobre as estratégias utilizadas, o discurso colonizador também se caracteriza como algo essencialmente necessário, uma maneira de justificar todas as atrocidades feitas a partir disso. Ainda ressaltando a fala do colonizador, outro ponto que é muito relevante e perdura até os dias atuais é a distorção da figura do feminino, principalmente em associá-la à imagem do perdedor ou fragilizado (FONSECA, 2011). Nesse sentido, as estratégias discursivas são primordiais para o processo colonizador, ainda mais pela força ideológica que estão impregnadas. Assim, a partir do discurso, o opressor/colonizador objetiva apagar a cultura do outro impondo a sua própria. Um discurso que reverbera secularmente e firma na imagem do feminino a condição de rebaixamento em relação à figura do masculino. Como explorado ao longo deste trabalho, uma maneira de dominação respaldada na supremacia indiscutível do vencedor/colonizador/opressor/masculino.

Os contos “A enxada” e “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” trazem à tona problemas de ordem social e até certo ponto históricos, respaldados no discurso do colonizador e percebidos de maneira enfática através da análise dos tropos do discurso. No conto “A enxada” apresenta no enredo a força ostensiva irrevogável/absoluta do coronel, dado que a personagem, Seu Elpídio, usa do discurso para inferiorizar e dominar a personagem

principal. Uma representação verossímil do processo de colonização do estado goiano, respaldado na política coronelística que visava explorar o sujeito sertanejo em todos os sentidos, só demonstra mais uma vez que o discurso carrega em seu cerne ideologias que (de)formam o ser, e que, por meio dele, se reproduzem e disseminam ideias opressoras que fazem com que o sujeito inserido na sociedade se conforme com a situação em que se encontra, mesmo sendo vítima de exploração e violência. No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” torna-se nítido o processo de aculturação pelo qual a população indígena esteve/está submissa durante o percurso histórico do estado de Goiás. Da mesma forma, nota-se uma opressão enfática do discurso colonizador de modo que rebaixa em todos os sentidos tanto uma como outra personagem, cada qual com uma intensidade depreciativa e opressora especificamente.

Os modos de construção sintática, por meio da combinação lexical, estabelecidos na organização construtiva da frase demonstram um estilo em que todas essas prerrogativas anunciadas são evidentes na narrativa ficcional de Bernardo Élis. A maneira como se constrói o texto literário: a reprodução da fala cotidiana pelas personagens, o linguajar coloquial goiano e os modos de combinação figurativa da linguagem construídos culturalmente – tropos – realçam significativamente os pressupostos para se confirmar nos contos elementos que estereotipam, demarcam e inferiorizam alguns tipos sociais componentes da narrativa ficcional – de forma específica os subalternos.

Ambas as personagens estão submetidas ao discurso colonizador que promove a fixação de um conceito estereotipado derogatório, em muitos casos como um objeto de troca/uso e conseqüentemente sem sentimentos. Por meio da narrativa, são apresentados dois sujeitos que estão condicionados à vontade do outro – especificamente do dominador, metaforicamente animalizados, nessas circunstâncias só lhe restam obedecer aos mandatários. Assim, as personagens representam em si, por meio de uma permissão literária, caracterização do mundo em que pessoas reais habitam. Ao se transcender para o plano real, a narrativa passa a ser objeto de denúncia a respeito da (de)formação identitária/histórica/geográfica/cultural do sujeito goiano, entretanto, expressiva de uma forma universal (ALMEIDA, 1970).

Diante de todas as ponderações, ao longo desse trabalho, é notório que a análise tropológica dá brecha para interpretações além do que está explícito. A utilização dos tropos foi/é de extrema importância para entender/expor através do texto narrativo literário os estereótipos, as relações de poder, o discurso de gênero impregnados em falas que em muitas vezes são consideradas despreziosas, mas imbuídas ideologicamente de uma carga significativamente expressiva que propaga todas as formas de racismos e discriminações em relação aos sujeitos minorizados socialmente, principalmente por um sistema

patriarcal/machista/europeizado, herança de um processo doloroso que se perpetuou/perpetua tanto *Ontem, como hoje*, e possivelmente *como amanhã, como depois*.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, V. B.B. *Semântica, enunciação e ensino*. Vitória: EDUFES, 2018.
- ALMEIDA, N. T. de. *Gramática completa para concursos e vestibulares*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- ALMEIDA, N. A. de. *Presença literária de Bernardo Élis*. Goiânia: UFG, 1970.
- ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARAÚJO, M. M. M.; SILVA, L. G. da; PIMENTA, B. C. F. A mulher indígena no conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” de Bernardo Élis. *REVELLI*, Inhumas, v.10, n.2, Jun./2018. p. 406-420. ISSN 1984 – 6576. Dossiê Estudos de Linguagem e Interculturalidade.
- ARAÚJO, A. de F. B. O regionalismo como outro. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.28, p. 113–124, 2006. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9107>. Acesso em: 01 jan.2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BASTOS, H. Inferno, Alpercata: Trabalho e Liberdade em Vidas Secas (Posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 134. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 129-138.
- BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BHABHA, H. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 177 - 203. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1574/bhabha.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- BORGES, J. C. *Fazenda-Roça Goiana: matriz espacial do território e do sertanejo goiano*. Tese (doutorado em geografia). Instituto de Estudos Socioambientais. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/bruna/Desktop/Disserta%C3%A7%C3%A3o/LEITURAS/FAZENDA-RO%C3%87A%20GOIANA%20matriz%20espacial%20do%20territ%C3%B3rio.pdf>. Acesso em: 01 set. 2022.
- BORGES, J. C. Pereira; GONÇALVES, R. J. de A.F. Representações lítero-geográficas do sertão goiano no conto O Patuá, de Bariani Ortencio. *Mediação*, Pires do Rio - GO, v. 12, n. 1, p. 95-110, jan.- dez. 2017. ISSN 1980-556X (versão impressa) / ISSN 2447-6978 (versão

on-line). Disponível em:

https://web.archive.org/web/20180420122339id_/http://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/viewFile/6462/4477. Acesso em: 10 set. 2022.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAGA, P. de C. *Entre sertões: comunismo e campesinato na obra de Bernardo Élis*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

BRANDÃO, R. de O. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

CAMINHA, P. V. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Biblioteca Nacional: RJ, Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

CANDIDO, A. *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*, 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.169-191.

CANEDO, R. M.; ROSA, O. M. Bernardo Élis e Cora Coralina: ícones da literatura goiana e o campo literário em Goiás. In: CAMARGO, G. O. de; DAVID, N. A. (orgs) *Leitura literária, crítica e ensino*. Campinas: Pontes editores, 2019. p. 161-187.

CASTRO, M. A de. Natureza do fenômeno literário. IN: SAMUEL, R. *Manual de Teoria Literária*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: era modernista*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. v. 5.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. v. 4.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: preliminares e generalidades*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. v. 1.

COTRIM, G; FERNANDES, M. *Fundamentos de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2016.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DEL PRIORE, M. *A mulher na história do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

ÉLIS, B. *Caminhos dos gerais: contos*. Prefácio Moema de Castro e Silva Olivao. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

ÉLIS, B. *Melhores Contos Bernardo Élis*. (seleção de Gilberto Mendonça Telles). 4. ed. São Paulo: Globo, 2015.

ÉLIS, B. *Ermos e gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ÉLIS, B. *O Tronco*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ÉLIS, B. A vida são as sobras. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 17, n. 1, p. 15–116, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635915>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

ÉLIS, B. *A vida são as sobras*. Organização de José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.

FARACO, C. E.; MOURA, F. M. de. *Gramática*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1997.

FERREIRA, A. B. H. *Minidicionário de língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2021.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.

FONSECA, P. C. L. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2011.

FREIRE FILHO, J. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 18, p. 18-29, dez. 2005.

GREGOLIN, M. R. O que quer, o que pode esta língua?: teorias linguísticas, ensino de língua e relevância social. In: CORREA, D. A. (Org). *A relevância social da linguística: linguagem, teoria e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007. p. 51-78.

KERN, D.P. M. *Breve História de Tropologia Literária: Os tropos principais e os chicanos*. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/26.pdf> . Acesso em: 04 out. 2021.

KRÜGER, H. Cognição, estereótipos e preconceitos sociais. In: LIMA, M. E. E.; PEREIRA, M. E. (organizadores). *Estereótipos, preconceitos e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas*. Salvador: EDUFBA, 2004.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993. (Coleção: Educação em ação)

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo, SP: Atlas 2003.

LASMAR, C. Mulheres indígenas: representações. *Revista Estudos Feministas*. Vol. 7, No 1 e 2 (1999) Número duplo - Dossiê Mulheres Indígenas. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11989>. Acesso em: 01 fev. 2023.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITÃO, A. J. R. Volúpia de ser pássaro: o canto-resistência dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst. *Opiniões*, n. 12, p. 149-164, 2018. ISSN. 2525-8133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/143394>. Acesso em: 23 jan. 2023.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

LINARD, D. O historiador e o engajamento intelectual: limites, possibilidades e dilemas éticos nos debates públicos sobre a história. *Revista Hydra: Revista Discente de História da UNIFESP*, v.4, n. 7, p. 68–102. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9719/7599>. Acesso em: 01 jan. 2023.

MARI, Hugo. *Os lugares do sentido*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 1991. (Cadernos de Pesquisa\NAPq, 1).

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?* São Paulo: Brasiliense, 1997. (Coleção Primeiros Passos, 74)

MOLLO, L. T. *Bazar Oió: uma livraria, um livreiro e um campo literário*. 2016. x, 135 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

NOMURA, M. *Estereótipos culturais presentes em peças publicitárias de consumo brasileiras e alemãs*. Estudos linguísticos contrastivos em alemão e português. São Paulo: Annablume, 2008, p. 205-207.

ORMUNDO, W.; SINISCALCHI, C. *Se liga na língua: literatura, produção de texto, linguagem*. São Paulo: Moderna, 2016.

PALACIN, L.; MORAES, M. A. S. *História de Goiás*. 6. ed. Goiânia: UCG, 2001

QUEIRÓZ, M. I. P. de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REIS, M. de N.; ANDRADE, M. F. F. de. O pensamento decolonial: análises, desafios e perspectivas. In: *Revista Espaço Acadêmico – nº 202- Março / 2018 – mensal ano XVIII* ISSN 1519.6186. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945> Acesso em: 20 set. 2022.

REZENDE, J. M. de. Pessoa, Indivíduo, Sujeito. *Revista de Patologia Tropical*. Vol. 39 (1): 2010, p. 69-71. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/iptsp/article/view/9501/6577>. Acesso em: 10 dez. 2022.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROCHA LIMA, C. H. da. *Gramática Normativa da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SARTRE, J. P. *Que é a Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SAVIOLI, F. P.; FIORIN, J. L. *Para entender o texto: leitura e redação*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2001.

SOARES, M. Diferença não é deficiência. In. SOARES, M. *Linguagem e escola: uma perspectiva social*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 39-51.

SOUZA, R. A. de. *Teoria da Literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009

TRINDADE, I. E. *O fenômeno da Monotongação no Português Tapuío*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Banco de teses e dissertação da UFG. 2009. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2435/1/ISRAEL%20ELIAS%20TRINDADE.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2023.

VICENTINI, A. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 10, n. 2, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/3140>. Acesso em: 31 dez. 2022.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.