

## **ORGANIZADORES**

Lucélia de Sousa Almeida  
Rubenil da Silva Oliveira  
Elijames Moraes dos Santos

# **ANAI DO I SILECULT**

## **I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA, ENUNCIÇÃO E CULTURA:**

[II SEMINÁRIO DE LITERATURA, ENUNCIÇÃO E CULTURA - II SELECULT]

**“das inscrições do corpo à experiência das linguagens”**





## UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
Reitor  
Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos  
Vice-Reitor



## EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira  
Diretor

## CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Luís Henrique Serra  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof. Dr. André da Silva Freires  
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa  
Profª. Dra. Diana Rocha da Silva  
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães  
Profª. Dra. Rosane Cláudia Rodrigues  
Prof. Dr. João Batista Garcia  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Suênia Oliveira Mendes  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



**Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias**

# **ANAI DO I SILECULT**

## **I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA, ENUNCIÇÃO E CULTURA:**

[II SEMINÁRIO DE LITERATURA, ENUNCIÇÃO E CULTURA - II SELECULT]

**“das inscrições do corpo à experiência das linguagens”**

### **ORGANIZADORES:**

Lucélia de Sousa Almeida  
Rubenil da Silva Oliveira  
Elijames Moraes dos Santos

São Luís



2022



Copyright © 2022 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos  
Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - EDUFMA

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira  
Diretor



Revisão

Os organizadores

Projeto Gráfico

Os organizadores

Radiley Suelma Silva de Oliveira

Washington Conceição da Silva Júnior

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Seminário Internacional de Literatura, Enunciação e Cultura (1.:2021: São Luís, MA)

Anais do I Seminário Internacional de Literatura, Enunciação e Cultura: das inscrições do corpo à experiência das linguagens /organizado por Lucélia de Sousa Almeida, Rubenil da Silva Oliveira, Elijames Moraes do Santos.\_São Luís: EDUFMA,2022.

Disponível em: [www.selecult.com.br](http://www.selecult.com.br)

Evento *online* realizado nos dias 6 e 7 de dezembro de 2021.

E-book

ISBN: 978-65-5363-049-9

1. Literatura. 2. Cultura. I. Almeida, Lucélia de Sousa. II. Oliveira, Rubenil da Silva. III.

Santos, Elijames Moraes do. IV. Universidade Federal do Maranhão V. Título.

CDU 869.0

CDU 800:301. 152.3

Ficha catalográfica: Carin Cunha Rocha Registro: 536 CRB/MA

EDUFMA | Editora da UFMA  
Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga  
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil  
Telefone: (98) 3272-8157  
[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma@ufma.br](mailto:edufma@ufma.br)

Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	13
<b>PROGRAMAÇÃO</b>	14
<b>MESAS REDONDAS</b>	15
<b>DAS VOZES QUE SAEM DAS ENTRANHAS: A POESIA DE SÓNIA SULTUANE E DEUSA D'ÁFRICA</b>	15
Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)	
<b>ANOTAÇÕES SOBRE <i>O LIVRO DE EROS</i>, DE ALFREDO GARCIA</b>	22
Paulo Maués Corrêa - (SEDUC-PA)	
<b>EIXO 1 - CORPO, POESIA, NARRATIVA MODERNA E OUTRAS ARTES</b>	31
<b>PERCURSOS E TRÂNSITOS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE, LITERATURA E PINTURA: OLHARES SAGRADOS E PROFANOS SOBRE JUDITE DE BETÚLIA</b>	32
Antônio Martins da Silva Júnior – (UEL)	
<b>DRUMMONDEANDO ENTRE ANJOS TORTOS E TRONCHOS: UMA ANÁLISE DAS “SETE FACES” DA CANÇÃO “ANJOS TRONCHOS” DE CAETANO VELOSO</b>	45
Maxçuny Alves Neves da Silva (SEEDF)	
<b>CORPOS DE PAPEL, EUS ENCENADOS: BIOBIBLIOGRAFIA TANATOGRÁFICA NA GEOPOESIA HETERONÍMICA DE PESSOA E SARAMAGO</b>	57
Augusto Rodrigues da Silva Junior – (Pós-lit/UnB) Beatriz de Carvalho Santos (IL/UnB)	
<b>AS VOZES DO TEMPO: UM ESTUDO SOBRE AS NARRADORAS E A ORGANIZAÇÃO TEMPORAL EM <i>A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS</i>.</b>	69
Layse Dayana Lima Santos (PPGLB/UFMA)	
<b>A LINGUAGEM COMO ELEMENTO FORMADOR NO <i>ROMANCE PESSOAS NORMAIS</i> DE SALLY ROONEY</b>	83
Mauro Paz (PUCRS)	

<b>DIREITO À LITERATURA DE GUIMARÃES ROSA: RIOBALDO E OUTROS MENINOS</b>	89
Lucas Simonette (FFLCH - USP)	
<b>SOBRE PÁGINAS, TELAS E PALCOS: REINVENÇÃO <i>IN CONTINUUM</i></b>	103
Jennifer da Silva Gramiani Celeste (UFJF)	
<b>MATERIAIS LITERÁRIOS, TECNOLOGIAS ZINEIRAS: POESIA EM CIRCUITOS ZINE-FEMINISTAS</b>	114
Juliana Gama de Brito Assumpção (UERJ)	
<b>QUANTO PESA UMA IMAGEM?: A IMAGEM DESVELADA PELA ESCRITA EM “O PESO DO PÁSSARO MORTO”</b>	124
Alan Brasileiro de Souza (PósLit - UnB) Sidney Barbosa (PósLit – UnB)	
<b>VIVER FORA DA ESTANTE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO LIVRO-OBJETO TALES FROM OUTER SUBURBIA DE SHAUN TAN</b>	137
Rebecca Seiko Moreira Iyama – (USP)	
<b>O RESGATE DAS VOZES NEGRAS DA PORTO ALEGRE DA DÉCADA DE 1920 NA OBRA DE ANA LUIZA KOEHLER</b>	152
Silmara Ramos Fradico (USP)	
<b>EIXO 2 - LITERATURA, HISTÓRIA E CORPO</b>	164
<b>BARBIE DIVERSIDADES: DE CORPOS (APARENTEMENTE) TRANSGRESSORES A CORPOS NORMATIVOS</b>	165
Hugo Vinícius Ferreira Silva (FE/UFG) Profª. Drª. Sheila Daniela Medeiros dos Santos (FE/UFG)	
<b>CORPOS (TRANS)FORMADOS: SEXUALIDADE, BIOPODER E CORPO (U)TÓPICO NUMA PERSPECTIVA FOUCAULTIANA</b>	177
Janete do Nascimento Boeno (UEM)	
<b>“O QUE HÁ DE PESSOAL NOS MEUS POBRES LIVROS (...) INTERESSA A MUITA GENTE”: CORPOS REBELDES E RESISTÊNCIA NA OBRA DE LIMA BARRETO</b>	189
Marina Junqueira Jansen (UNIRIO)	

<b>O PERJURO DA BIOPOLÍTICA E A VIDA NUA EM <i>O CADERNO ROSA DE LORI LAMBYDE</i> HILDA HILST</b>	200
Débora França Teixeira Werres (Ufes) Luis Eustáquio Soares (Ufes)	
<b>REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM <i>STRIP-TEASE</i>, DE MARTHA MEDEIROS</b>	214
Bruna Costa Pinto (UFMA)	
<b>LÍRICA DO CORPO E DO DESEJO: O EROTISMO NA POESIA DE GRAÇA NASCIMENTO</b>	224
Alessandro Francelino Silva dos Santos – (FAVENI)	
<b>MEMÓRIA, IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE QUILOMBOLA: REFLEXÕES A PARTIR DAS NARRATIVAS DE SI ESTUDO SOBRE A COMUNIDADE LAGOA DO ZECA – BA</b>	233
Betânia Rita dos Anjos (UEFS) Luciene Souza Santos (UEFS)	
<b>O CORPO EXCREVE A MEMÓRIA: ANÁLISE DA PEÇA <i>DANCING AT LUGHNASA</i> DE BRIAN FRIEL</b>	244
Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG)	
<b>O IMAGINÁRIO NA RELAÇÃO HISTÓRIA E FICÇÃO: UMA ANÁLISE DO CONTO “A CELA UM”, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE</b>	258
Allana Cristina Sales Meneses (UFPI) Cindy Conceição Oliveira Costa (UFPI)	
<b>RELATO HISTÓRICO EM <i>EL SIGLO DE LAS LUCES</i></b>	268
Maria Stella Galvão Santos (UFRN)	
<b>A INTELECTUALIDADE CABO-VERDIANA E A IMPORTAÇÃO DO DISCURSO BRASILEIRO DE MISTIÇAGEM: UMA ANÁLISE A PARTIR DA LITERATURA DO GRUPO CLARIDADE (1936-1950)</b>	277
Igor Santos Carneiro (UEMA)	
<b>POR UMA NATUREZA SOCIOLÓGICA DA MEMÓRIA: ANÁLISE DO POEMA “PROFUNDAMENTE”, DE MANUEL BANDEIRA, À LUZ DA TEORIA DA MEMÓRIA COLETIVA DE MAURICE HALBWACHS</b>	286
Luzia Silva Pinto (UESB) Marcello Moreira (UESB)	

<b>O PAPEL DO FOLHETIM NA DIFUSÃO DA LITERATURA NACIONAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERSPECTIVA HISTÓRICA DE NELSON WERNECK SODRÉ</b>	301
Karen Miranda (UERJ)	
<b>“UM SACO CHEIO DE FARINHA, COM QUARTOS DE RAPADURA DENTRO”: A FOME COMO AGRAVAMENTO DA DOR EM <i>O QUINZE</i> (1930), DE RACHEL DE QUEIROZ</b>	316
Raiane Ribeiro de Moraes Marcelo de Jesus de Oliveira	
<b>AS DISSIDENTES FACES DA MISÉRIA EM <i>BECOS DA MEMÓRIA</i> (2017), DE CONCEIÇÃO EVARISTO</b>	332
Marcelo de Jesus de Oliveira Juliano Casimiro de Camargo Sampaio	
<b>AS DESCRIÇÕES DA FAUNA E DA FLORA NA “HISTÓRIA DA PROVÍNCIA DE SANTA CRUZ”, DE PERO DE MAGALHÃES DE GANDAVO</b>	342
Manoela Freire Correia (UESB) Marcello Moreira (UESB)	
<b>DOS ECOS AOS PERCURSOS DA MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE <i>MEMÓRIA DE MINHAS PUTAS TRISTES</i>, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ</b>	356
Gil Derlan Silva Almeida (IFMA/UFPI)	
<b>EIXO 3 LITERATURA, CORPO E RELAÇÕES DE GÊNERO</b>	368
<b>“SEI COMO É SER ATACADA E EXCLUÍDA POR SER QUEM SOU”: A TRANSFOBIA VIVENCIADA PELA SUPER-HEROÍNA DREAMER NA SÉRIE <i>SUPERGIRL</i> (2015)</b>	369
Vitor Hugo Sousa Oliveira (UESPI) Renata Cristina da Cunha (UESPI)	
<b>BIANCA MANICONGO E O CORPO NA MÍDIA: UMA LEITURA SEMIÓTICA</b>	383
Cláudia de Paula Nascimento(IFPB) Monaliza Gonçalves Irineu(IFPB)	
<b>A COMPLEXIDADE DOS CORPOS GAYS EM <i>CONFISSÕES AO MAR DE KADU LAGO</i></b>	392
Marco Aurélio Godinho Rodrigues – (FEMAF)	

<b>A CONSTRUÇÃO DO CORPO DA TRAVESTI NA OBRA DE CASSANDRA RIOS</b>	403
Saulo da Silva Lucena – (UEMA) Prof.º Dr.º Rubenil da Silva Oliveira – (UFMA)	
<b>A REPRESENTAÇÃO DO ETHOS VIRIL NAS OBRAS <i>A MULHER VESTIDA DE SOL</i> DE ARIANO SUASSUNA E <i>SEM LEI NEM REI</i> DE MAXIMIANO CAMPOS: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA NORDESTINA</b>	415
Iasmin Maria Andrade da Silva (UEMA)	
<b>BARBIE <i>DREAM GAP</i>: DAS PROFISSÕES INSPIRADORAS À LEGITIMAÇÃO DAS DESIGUALDADES SOCIAIS</b>	420
Gabriella Alves Guimarães Silva (UFG) Profa. Dra. Sheila Daniela Medeiros dos Santos (FE/UFG)	
<b>O PANO DA COSTA E OS BALANGANDÃS DAS QUITANDEIRAS, DO LADO DE LÁ E DE CÁ DO ATLÂNTICO, NA POESIA CANTADA DE RUI MINGAS E DORIVAL CAYMMI</b>	441
Estefânia de Francis Lopes (USP)	
<b>CARTAS CONTRA CASSANDRA RIOS: DIÁLOGOS ENTRE A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, CENSURA E GÊNERO</b>	451
Hévila Maria Sousa Santos (PPGHIS/UFMA)	
<b>LITERATURA, GÊNERO E PERFORMANCE EM <i>VOCÊ NÃO ACHA QUE ESFRIOU?</i>, DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	466
Amanda Quitério de Gois (UNESP)	
<b>CORPO, RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO: UMA ANÁLISE SOBRE WOMAN AT POINT ZERO</b>	476
Fernanda Barboza de Carvalho Nery (UFMG)	
<b>“É PERIGOSO SER MULHER”: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM <i>MULHERES EMPILHADAS</i>, DE PATRÍCIA MELO</b>	485
Carolina Montebelo Barcelos (PUC-Rio)	
<b>ESTÉTICA DA REAÇÃO: A SUPERVIVÊNCIA DO CORPO FEMININO</b>	497
Fernanda Barboza de Carvalho Nery – (UFMG)	



<b>A POÉTICA BIOBIBLIOGRÁFICA DE JULIA DA COSTA: VIDA E MEMÓRIA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA</b>	507
Augusto Rodrigues da Silva Junior – (UnB) Sara Gonçalves Rabelo – (IF Goiano)	
<b>UMA ANÁLISE DO CORPO FEMININO NO CONTO <i>SENHOR DIRETOR</i>, DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	519
Beatriz Souza Ferreira (UEL)	
<b>ENTRE DESEJOS, PERCALÇOS E (RE)DESCOBERTAS: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES QUE ENVELHECEM EM DOIS ROMANCES DE LIVIA GARCIA-ROZA</b>	533
Cristiane da Silva Alves (UFRGS)	
<b>MEMÓRIA E ESCRITA DO CORPO EM <i>QUARENTA DIAS</i> (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE</b>	544
Andreza Braga Modesto (UTFPR)	
<b>A BELEZA DURADOURA DE ÂNGELA E A FORMOSURA EFÊMERA DE MARIA NOS POEMAS DE GREGÓRIO DE MATOS</b>	558
Joyce Nascimento Silva – (UFRJ)	
<b>EIXO 4 LITERATURA, CORPOS NEGROS E INDÍGENAS</b>	568
<b>A AUSÊNCIA DO OLHAR SOBRE O ESCRITOR NEGRO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES</b>	569
Arícia Pereira de Oliveira (IFF) Janssen de Souza Silva (IFF)	
<b>“COISA DE PRETO”: CRISTAL ROCHA E <i>POETRY SLAM</i> EM FOCO</b>	581
Gislaine Imaculada de Matos Silva (UFMS) Anderson Vicente dos Santos (UNESP)	
<b>UMA FORMAÇÃO DECOLONIAL NA EDUCAÇÃO BÁSICA POR MEIO DA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA</b>	589
Letícia Cunha Braga (IFFluminense campus Campos-Centro) Érica Luciana de Souza Silva (IFFluminense campus Campos-Centro)	
<b>TÚLIO: O HOMEM PRETO IMPROVÁVEL: SIM, HOMEM (PRETO) CHORA!</b>	603
Adeilda do Nascimento Oliveira – (UFRRJ - IM) Fernanda Felisberto da Silva – (UFRRJ - IM)	

<b>“LINCHA! LINCHA! LINCHA!”: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NEGRA NO CONTO “MARIA”</b>	613
Fernanda Kelly Ribeiro da Silva (UFRR)	
<b>QUESTÕES SOBRE O CORPO EM <i>NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA</i></b>	622
Tina Charlie Bezerra Santos (UFMA)	
<b>O CABELO COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE, PERSONALIDADE E LIBERTAÇÃO EM <i>AMERICANAH</i>, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE</b>	632
Dayse Rayane e Silva Muniz (UnB)	
<b>A HISTÓRIA QUE NÃO NOS FOI CONTADA: UMA LEITURA DE <i>ANGOLA JANGA</i>, DE MARCELO D’SALETE</b>	643
Mateus de Moraes Torres Ferreira (UnB)	
<b>APOCALIPSE PÓS-COLONIAL: O PAPEL DAS DISTOPIAS NAS ESCRITAS LITERÁRIAS MULTICULTURAIS</b>	655
Alba Krishna Topan Feldman (UEM) Érica Fernandes Alves (UEM)	
<b>AS MARCAS DA VIOLÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NO CORPO FEMININO: DA TRADIÇÃO MÍTICA À MODERNIDADE</b>	668
Eliane Batista – (UEM)	
<b>ESTUDOS SOBRE A IMAGINAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA E HISTÓRIA [G.T.]</b>	679
<b>“PONCIÁ, PRESENTE!”: A VOZ DA NEGRITUDE E O RECORTE DA HISTÓRIA SOCIAL DE SEUS ANCESTRAIS</b>	679
Luís Fernando Lima Camelo. (PPGLB/UFMA)	
<b>O TRÂNSITO ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA A PARTIR DA ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO</b>	690
Alexandra Araujo Monteiro (UFMA/PPGLB)	
<b>AS SÚTILEZAS DO PERCURSO NARRATIVO: UMA RELAÇÃO DE LITERATURA E HISTÓRIA NAS CRÔNICAS “4 DE FEVEREIRO DE 1890” E “19 DE JANEIRO DE 1891” DE DOMÍCIO DA GAMA</b>	699
Arley Beatriz Lopes Vieira (UFMA)	



<b>LITERATURA E HISTÓRIA: O LIVRO <i>DESMUNDO</i> E A REALIDADE DAS MULHERES ÓRFÃS NO BRASIL COLONIAL</b>	<b>713</b>
Francisca Katrine de Carvalho Souza (UFMA)	
<b>REVISITANDO O ROMANCE HISTÓRICO: UM FENÔMENO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE ASPECTOS DINÂMICOS</b>	<b>727</b>
Cílio Lindemberg de Araújo Santos (PPGLB/UFMA)	
<b>UM <i>QUARTO DE DESPEJO</i> TECIDO ENTRE OS VIESES DA LITERATURA E DA HISTÓRIA</b>	<b>742</b>
Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira	

# APRESENTAÇÃO

O Seminário de Literatura Enunciação e Cultura faz parte dos trabalhos do Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura (LECult), em parceria com Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND), estimulando projetos de pesquisas de seus membros integrantes, além de envolver acadêmicos e professores da graduação e pós-graduação.

No *I Seminário de Literatura, Enunciação e Cultura* – SELECult constituiu-se do eixo temático Memória e Literatura estudado ao longo do período 2019-2020 pelo Grupo de Pesquisa Literatura Enunciação e Cultura – LECult (CNPq/UFMA/CCEL).

Neste evento, temos como título II SEMINÁRIO DE LITERATURA, ENUNCIÇÃO E CULTURA: das inscrições do corpo à experiência das linguagens - cujo objetivo é mostrar as relações dos estudos entre Literatura e outras Linguagens com Corpo, temática de estudos escolhida pelo Grupo no período de 2020-2021. Nesse sentido, respaldamos a discussão nos estudos de Georges Bataille, Frantz Fanon, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Simone Beauvoir, dentre outros, no que confere ao corpo. A temática está contida no subtítulo "das inscrições do corpo à experiência das linguagens" que visa refletir sobre o *que é dito* e como é traduzido nas mais diversas *linguagens* (Literatura, Pintura, teatro, cinema, História, Filosofia *etc*). Além disso, o evento já marca a alteração da modalidade, de nacional para internacional. Por isso a modificação do nome de SELECULT o qual passa a ser denominado SILECult.

Ressaltamos que, para além das reflexões debatidas no Grupo de Pesquisa, o presente Seminário, pretende abordar, a partir dos simpósios nos eixos temáticos, questões ligadas aos corpos marginalizados, como o corpo negro e de minorias, corpos transgressores que resistem ao controle e à opressão de certas instituições sociais. Assim, o Evento abre espaço para refletir sobre tais questões e inquietações que reverberam à Literatura.

Os organizadores

# PROGRAMAÇÃO

06/12/21

Horário - manhã 9h-12h

## Mesa de abertura: Corpo, Autoria feminina e Moçambicanidade

Deusa D'África (Escritora Moçambicana - *Novelist, Poet and Cultural Activist*)

Sónia Sultuane (Escritora Moçambicana - Poeta e Artista Plástica )

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Sávio Roberto Fonseca de Freitas – UFPB

**Mediação:** Prof<sup>o</sup> M.<sup>e</sup> Gil Derlan Almeida (IFMA)

Canal Youtube: [https://www.youtube.com/channel/UCYS284v0UwKtV\\_Hndyar88w](https://www.youtube.com/channel/UCYS284v0UwKtV_Hndyar88w)

Horário - tarde 14h-16h

## Simpósios

Local: Salas *google meet* (os *links* abaixo)

Horário - tarde 16h30-18h

## Mesa 01 - O Erotismo na Literatura

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Maués (SEDUC-PA/ESCRITOR)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Luís Heleno Montoril Del Castillo (UFPA)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>a</sup> Bruna Kalil (Indiana University, EUA)

**Mediação:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elijames Moraes (IFMA)

07/12/2021

Horário - manhã 8h - 10h

## Mesa 02: Corpo e Minorias Sociais na Literatura

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Huarley Mateus do Vale Monteiro (UERR)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elódia Xavier (UFRJ)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Emerson da Cruz Inácio (USP)

**Mediação:** Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Rubenil Oliveira (GEPELIND/LECULT/UFMA)

Horário - 10h às 12h

## Simpósios

Local: Salas *google meet* (links abaixo)

Horário - 14h às 16h

## Simpósios

Local: Salas *google meet* (links abaixo)

## Conferência de Encerramento

Horário - 16h30

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Maria Sarmiento-Pantoja (UFPA)**

Mediação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucélia Almeida (LECULT/UFMA)

Canal Youtube: [https://www.youtube.com/channel/UCYS284v0UwKtV\\_Hndyar88w](https://www.youtube.com/channel/UCYS284v0UwKtV_Hndyar88w)



## MESAS REDONDAS

### DAS VOZES QUE SAEM DAS ENTRANHAS: A POESIA DE SÓNIA SULTUANE E DEUSA D'ÁFRICA<sup>1</sup>

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)

#### Colocações Iniciais

A poesia das escritoras moçambicanas Sónia Sultuane e Deusa D'África a partir de um discurso que se organiza no feminino no sentido de territorializar uma produção literária de autoria feminina que dissemina um feminismo afro-moçambicano cuja agenda de discussão se volta para a corpo da mulher. Para a discussão e análise dos poemas *Noites de prazer* e *Hoje apetece-me*, apoiamonos nos posicionamentos de Clenora Hudson-Weems (2021), Djamila Ribeiro (2017) e Paulina Chiziane (2013).

A literatura moçambicana de autoria feminina não pode ser mais lida como uma produção isolada e acanhada como nos tempos das lutas de libertação e da guerra civil, quando as mulheres eram muito mais invisíveis e violadas das mais diversas formas pelos colonizadores e pelo machismo moçambicano. O machismo não acabou e ainda é um problema para as mulheres, mas agora elas reconhecem um território de resistência chamado Literatura de Autoria Feminina. Vozes como as de Sónia Sultuane e Deusa d'África potencializam o lugar da mulher em Moçambique e fazem ressignificar as vozes das escritoras militantes que as antecedem como Noémia de Sousa, Lina Magaia, Lília Momplé e Paulina Chiziane. o que comprova a fertilidade literária de um país ainda tão carente em relação ao reconhecimento da produção das mulheres que por ora também se fortalece com ao Prêmio Camões dado à Paulina Chiziane em 2021.

“Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém”, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados [...] Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade.” (RIBEIRO, 2017, p.90, grifos da autora)

Como nos mostra Djamila Ribeiro (2017, p.90) é preciso se empoderar do lugar de fala e não deixar a voz de ninguém ser pronunciado sempre por aqueles que não sentem no corpo físico e mental a dor de existir enquanto uma minoria segregada por um sistema machista incompatível com a voz das mulheres que lutam para contribuir para um projeto de moçambicanidade não só elaborado pelos homens. Uma causa social e política só ganha força quando um grupo se une para

<sup>1</sup> Mesa de abertura: Corpo, Autoria feminina e Moçambicanidade.





pensar uma nação para além dos estigmas de raça, classe e gênero. Como nos diz Clenora Hudson-Weens (2020, p.37), é preciso debater a questão.

Tanto homens quanto mulheres estão debatendo esta questão, particularmente no que diz respeito às mulheres Africanas em seus esforços para permanecerem autênticas em sua existência, como a priorização de suas necessidades, mesmo que estas necessidades não sejam uma das primeiras preocupações da cultura dominante. A presente questão tem permanecido sempre a mesma: qual é a relação entre uma mulher Africana, a sua família, a sua comunidade, e seu desenvolvimento na sociedade atual que enfatiza, em meio à opressão, o sofrimento humano a morte, o empoderamento da mulher e o individualismo, sobre os direitos a dignidade e a humanidade? (HUDSON-WEEMS, 2020, p.37)

A referida professora afro-americana, responsável pela criação do termo “Womanism Africana”, enfatiza que a agenda de discussão das mulheres na literatura se volta para o entendimento de si, quando se debate sobre família, opressão, casamento, sexo, corpo, projetos políticos. Logo o mulherismo abre uma porta de discussão revisionária em relação as autenticidades entre ser homem e ser mulher em uma sociedade que precisa hastear uma bandeira de humanitarismo. O caos em que se encontra a sociedade moderna não deve deixar políticas de segregação fortalecerem situações que culminem em atitudes xenófobas, racistas, homofóbicas, transfóbicas, misóginas entre outras práticas ainda tão frequentes no mundo. A literatura continua sendo um espaço de luta, principalmente para as mulheres.

Ainda hoje a sociedade moderna considera os artistas como seus membros marginais. Ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo. Escândalo que tive que arriscar e suportar. Nesta sociedade a mulher só pode falar de amor e sexo com outras mulheres e também em segredo. Falar em voz alta é tabu, é imoral, é feio. (CHIZIANE, 2013, p. 12).

Paulina Chiziane (2013, p.12) proferiu estas palavras na década de noventa do século XX. Estamos em pleno século XXI e as palavras da referida escritora ainda se mantêm atuais. Ser artista e mulher em uma sociedade moderna ainda é argumento para segregação social. Quando homenageada pela Feira do Livro de Maputo em 2020, a escritora terminou o seu discurso com a seguinte frase: *A luta continua!*. O reconhecimento endógeno para a obra de Paulina Chiziane chegou de forma muito tardia, mesmo sendo a escritora reconhecida mundialmente pela luta em prol da paz que se percebe em suas narrativas. O prêmio Camões em 2021 revela mais uma vez a valorização exógena que impulsiona a carreira da escritora em Moçambique, quando deveria ser o contrário.

“Nesta sociedade a mulher só pode falar de amor e sexo com outras mulheres e também em segredo” (CHIZIANE, 2013, p.12). Esta passagem da fala de Chiziane se torna relevante quando posta de encontro aos poemas que serão analisados neste estudo, a voz poética de Sónia



Sultuane e Deusa d'África quebram o silêncio entre as mulheres na medida em os poemas sobre amor e sexo são publicados e lidos não só pelas mulheres. As escritoras em tela mostram o lugar de empoderamento da autoria feminina quando colocam à baila vozes que ecoam das entranhas, de dentro, um eu-poético introspectivo que se propõe ao diálogo com o mundo.

### **Noites de prazer, Sónia Sultuane...**

Sónia Sultuane nasceu em Maputo, Moçambique, em 4 de março de 1971. É uma artista multifacetada – poeta, artista plástica, escritora, colaboradora da imprensa e curadora. É uma voz afirmada na poesia, desde a estreia com a obra *Sonhos*, em 2001. Além de escritora e artista plástica, seu mérito é reconhecido, por seu papel social na valorização das mulheres do mundo, por sua participação em eventos artísticos e acadêmicos internacionais e moçambicanos. 2001 – *Sonhos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos. A escritora já possui seis obras literárias publicadas: *Imaginar o poetizado* (2006); *No colo da lua* (2009); *A Lua de N'weti*. (2014); *Roda das encarnações*. (2016); *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017); e *O lugar das Ilhas* (2021).

#### Noites de prazer

Cantas às minhas entranhas  
a dor do teu desassossego,  
oiço a tua alma silenciosamente chamar-me,  
sinto o sorriso do teu desejo a embriagar-me,  
tuas mãos aconchegam-se para dentro de ti,  
encontro nos teus olhos cravadas  
as minhas tatuagens de sentimentos,  
encontro o deserto de prazeres em ti,  
mil e uma noites perfumadas de jasmim.  
(SULTUANE, 2009, p.27)

O poema acima faz parte da coletânea *No colo da Lua* (2009). A voz poética que se move neste poema invoca uma força que vem das entranhas para externar as sinestésias que especulam uma noite de prazer cujos desejos foram plenamente consolidados. A movência dos corpos se dá pelo movimentação das mãos, fato mimetizado pela sonorização em eco do “s” nas palavras entranhas, desassossego, silenciosamente, sinto, sorriso, mãos, olhos, tatuagens, sentimentos, prazeres, . Corpo e alma se misturam pelo desejo aguçado pelos sentidos da voz sensual e sibilante: oiço, sinto, encontro. Os corpos se entregam nas marcas deixadas pelas tatuagens, marcas que metaforicamente aprecem como amplificação dos prazeres. O perfume jasmim personificam o cheiro do sexo consagrado pelos mistérios das mil e uma noites.



Oportuno observar a sugestão que é dada pelo uso de uma única estrofe. O fluxo do prazer vai ser mimetizado pela intensidade das sinestésias, as quais simbolizam e aguçam o imaginário de quem lê o poema. Nesse sentido, podemos afirmar que a voz do poema em nada se intimida em externar o prazer que sente sob os mistérios que a escuridão das noites obnubila, muito pelo contrário, percebemos os escancaramentos em alto e bom tom, por meio dos ecos já grafados, dos suspiros marcadores da libido lubrificante da voz poética.

As mil e uma noites também simbolizam uma voz poética sugerindo uma Xerazade que encanta seu leitor com o perfume de jasmim, flor afrodisíaca que aguça o clímax romântico de sedução e consumação do ato sexual.

Nesse sentido, é possível constatar que a voz poética de Sónia Sultuane, neste poema, sai das entranhas para externalizar muitas faculdades sinestésicas de um sentimento de prazer entre dois corpos que se tornam um só pela força do desejo que visivelmente se consuma para além da pele, assim como a tatuagem de sentimentos revela. Trazer a representações para um texto de autoria feminina em Moçambique é, por parte de Sónia Sultuane, uma forma de mostrar que a mulher moçambicana deve ocupar seu lugar de fala, problematizar as situações que as oprimem, e, concomitante, quebrar os tabus de um julgamento de moral que impede as mulheres de exporem seus desejos e sentimentos mais íntimos.

Sónia Sultuane mostra a sociedade moçambicana que escrever também é um político de libertação.

### ***Hoje apetece-me, Deusa D'África...***

Dércia Sara Feliciano Tinguissse, conhecida na roda das escritoras como Deusa D'África, nasceu em Xai-Xai, província de Gaza, aos 05 de Julho de 1988, em Moçambique,<sup>3</sup> é mestre em Contabilidade e Auditoria e, atualmente, é professora na Universidade Pedagógica e na Universidade Politécnica, em Moçambique. É Coordenadora Geral da Associação Cultural Xitende, é palestrante, ativista cultural, promotora do direito à leitura e mentora do projeto Círculo de leitores. É colunista do Jornal Correio da Palavra, da revista portuguesa InComunidade e do Jornal Literário Pirâmide. É autora das obras *A Voz das Minhas Entranhas* (poesia), editado pelo Fundac em 2014; *Equidade no Reino Celestial* (romance) e *Ao Encontro da Vida ou da Morte* (poesia), pela Editora das Letras de Angola em 2016.





Hoje apetece-me

Hoje apetece-me  
Pintar os teus lábios,  
Com a tinta da minha boca,  
E este pincel nela mergulhado  
até ela ficar oca.

Hoje apetece-me  
Soletrar em surdina  
Tudo o que querias ouvir  
Como o sopro que deu a vida a Adão  
E ulteriormente tornar-me  
Tuas vestes  
Desse corpo despido  
Pelo meu desejo  
E os deuses dando-me um ensejo  
De alcançar a carreira de estilista  
Só para te vestir  
Com a tua nudez que almejo.

Hoje apetece-me  
Fazer sem cunhas  
Mas sim, usando minhas unhas  
na textura da tua tez.

Hoje apetece-me  
Fumar as tuas mágoas  
E aliviar os pulmões  
Com um charuto.

Hoje apetece-me  
Ao altar, levar-te,  
E casar-te  
Só e só por hoje,  
Ter a lua-de-mel,  
E esquecer a acerbidade  
Desse coração fel  
Na escolha de homem, cheio de sumptuosidade.

Hoje apetece-me  
Nas tuas entranhas, arquejar  
Nelas manejar  
Mergulhar no mar da incerteza, só para te ter.  
(D'AFRICA, 2014, p. 14-15)

No poema acima, o eu poético, declaradamente feminino, se metaforiza por meio das transitividades do verbo apetece, o qual está intimamente ligado ao desejo entre o corpo masculino e o feminino, como em uma dança de acasalamento em que a libido se consume a consolidação do sexual. Um erotismo já explorado na literatura de autoria feminina em Moçambique. Vale ressaltar que a primeira escritora a fazer poemas eróticos em Moçambique foi Sónia Sultuane, a



qual também não dispensa as sinestésias do prazer em seus versos. O batimento do xitende perpassa todo o poema por meio da repetição do refrão “Hoje apetece-me”.

Na primeira estrofe a boca é o território em que o prazer se manifesta e se esgota. Um outro dado é a percepção de uma boca pintada pela tinta dos lábios, o que confirma a representação de um beijo intenso e despudorado. Na segunda estrofe, mais uma vez, o refrão retoma o ritmo xitendiano e os corpos voltam à dança erótica do desejo sob o comando de outras sensações: a audição se constrói atrelada ao sopro de Adão, uma crítica direta ao machismo bíblico propagado pela figura do colonizador português; os deuses, com letra minúscula, mapeiam o politeísmo advindo das crenças tradicionais, as quais possibilitam um entendimento pagão de um corpo que se erotiza pela nudez desejada pela voz feminina que comanda o movimento uterino dos versos; a carreira de estilista marca um biografe-ma da voz poética, um entre lugar com a autoria, a qual, sob a ordem dos deuses, deseja vestir a nudez especulada. Os corpos neste poema ensaiam uma proximidade mais íntima, já provocada pelo beijo. Interessante notar que o comando das ações eróticas se faz pelo lado feminino, o que sugere um empoderamento do mesmo em relação ao outro corpo. A notoriedade deste aspecto é oportuna porque marca uma crítica direta à dominação masculina patriarcal de Moçambique.

Na terceira e quarta estrofes, as sinestésias corporais vão assumindo dimensões mais erógenas: as unhas arranham a sensibilidade epidérmica do corpo e encadeiam o duplo sentido expresso pelo ato de fumar um charuto. O charuto é o primeiro objeto fálico presente no poema em que a boca toca. Fumar as mágoas é uma bela metáfora para a representação da sucção do que vem de dentro.

A quinta estrofe traz um tema muito caro ao feminismo afro--moçambicano: o casamento. Há nessa estrofe a representação das inversões de valores como crítica ao machismo de uma tradição ocidental presente em Moçambique via colonização: o homem é que pede a mulher em casamento e a leva ao altar. Contrariando e atacando a colonização de gênero, a voz poética inverte a ordem das relações convencionais de poder, colocando o sexo antes do casamento e fazendo do feminino o condutor das práticas masculinas matrimoniais: a mulher deseja, consome e escolhe o homem. Uma crítica envenenada contra o machismo oportunista moçambicano.

Na sexta estrofe, a voz poética retoma o refrão para fazer do verbo apetececer uma palavra de protesto em favor das incertezas, as quais se enumeram nas ações de arquejar, manejar, mergulhar e ter. O mar surge como metáfora para o esconderijo dos segredos do feminino. Logo podemos tomar consciência de que o feminismo afro-moçambicano se manifesta neste poema por meio do erotismo, das relações de gênero, do empoderamento do feminino, da crítica social aos



colonialismos matrimoniais, das introspecções íntimas lançadas ao coletivo, das metáforas corporais e das sinestésias libidinais.

### Últimas considerações

Quando Sónia Sultuane e Deusa d'África escrevem sobre o corpo feminino, territorializam vozes que saem das estranhas. O feminismo afro-moçambicano se manifesta nos poemas de ambas por meio do erotismo, das relações de gênero, do empoderamento do feminino, da crítica social aos colonialismos matrimoniais, das introspecções íntimas lançadas ao coletivo, das metáforas corporais e das sinestésias libidinais.

A poesia feminista afro-moçambicana possui muitos aspectos estéticos e ideológicos carentes de uma exploração crítica mais atenta. Os poemas aqui apresentados problematizam muitas questões caras ao universo feminino moçambicano e mostram uma nação que deve ser entendida e estudada por suas tantas diversidades e particularidades culturais. Para além disso, os princípios de maternidade, fraternidade, territorialidade, patriotismo e humanidade devem ser ordens de pensamento que orientem o mundo a perceber que a literatura é uma arte que possibilita o exercício da maturidade, da leitura e do respeito.

### Referências:

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

D'ÁFRICA, Deusa. *A voz das minhas entranhas*. Maputo: Ciedima, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, MG: Editora Letramento, 2017.

HUDSON-WEEMS, Clenora. *Mulherismo Africana*. São Paulo: Editora Ananse, 2020.

SULTUANE, Sónia. *No colo da lua*. Maputo. Edição da Autora, 2009.



## ANOTAÇÕES SOBRE *O LIVRO DE EROS*, DE ALFREDO GARCIA<sup>2</sup>

Paulo Maués Corrêa - (SEDUC-PA)<sup>3</sup>

**Resumo:** Ao longo da história da humanidade, um dos traços mais recorrentes associados à produção artística em geral e literária em particular é a intensa interface com o erotismo. Arte e erotismo se conjugam por conta da natureza transgressora de ambas. No caso da mais específico da Literatura, tal interface com o erotismo é uma frequente em autores de diversos lugares e de diversos tempos, e, nesta breve exposição, faço uma incursão analítico-interpretativa em torno d'*O Livro de Eros* (1998), de autoria do escritor paraense Alfredo Garcia, que tem se notabilizado, especialmente nas últimas três décadas, por uma produção literária significativa e variada, atuando tanto na prosa quanto na poesia, tanto na narrativa longa quanto na curta. A obra em questão é um dos principais livros de sua vasta bibliografia, e o próprio título da obra já dá o tom de seu conteúdo. Como ferramenta para essa leitura, lanço mão de preceitos da Psicanálise de Freud (1976) e lances de Literatura Comparada.

**Palavras-chave:** Erotismo, leitura, Alfredo Garcia, Psicanálise.

*Um corpo dentro do outro como se fossem um só, carne única gerada pela ligadura  
dos sumos de cada ser  
O Livro de Eros – Alfredo Garcia*

O erotismo é uma das características mais frequentes na Literatura produzida por autores do Pará, dentre os quais destaco, nesta oportunidade, Alfredo Garcia, nascido no município paraense de Bragança, em 1961, e que, além de destacado escritor, também é jornalista profissional, radialista, professor e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

Eis a relação de algumas obras publicadas pelo autor: Contos: *O Homem Pelo Averso* (1991), *Meninos e Meninas* (1994), *Memórias de Quintal* (1995), *O Livro de Eros* (1998), *Contos do Amor em Flor* (1999), *Aqueles meninos que fomos* (2007), *Dez contos por Belém* (2016), *Três Contos Escolhidos* (2016) e *Gitos* (2017); Literatura Infantil: *O menino que buscava azuis* (1991); *Quem viu o meu soninho?* (1991); *Clarinha e o pé-de-vento* (1992); *Quando um não quer, dois não brigam* (1994); *O Livrinho das Perguntas* (1994); *O que é, o que é, adivinhe se puder!* (1996), *Bebel, o bebê* (2012) e *Poemas Ronronados* (2016); Poesia: *Primeira Pessoa e Outros Poemas* (1996), *Frutos Diáfanos* (2014) e *Poemas para ler em voz alta* (2015). A produção literária de Alfredo Garcia está em pleno vigor, de modo que o que se encontra citado constitui uma parte desse todo, faltando o levantamento de 2018 até o presente momento.

Dentre seus livros com temática erótica, destaco dois: *O Homem Pelo Averso* e *O Livro de Eros*. Porém, é a este que dedico o presente estudo. Seu título já é grande índice da temática apresentada

<sup>2</sup> Mesa 01 - O Erotismo na Literatura.

<sup>3</sup> Doutor em Estudos Literários. Membro dos Grupos de Pesquisa Makunaíma: literatura, arte, cultura, história e sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina (CNPq/UFPA) e Culturas e Memórias Amazônicas – CUMA (CNPq/UEPA). Autor de estudos sobre Literatura e Cultura da Amazônia, produtor de conteúdo cultural para o YouTube (@paulomauescorreã). E-mail: [paulomauescorreã@yahoo.com.br](mailto:paulomauescorreã@yahoo.com.br).





nas narrativas que o compõem, o que é acentuado pela cor vermelha da capa da edição adotada aqui, a primeira (o livro já está na terceira). Notória a conotação erótica dessa cor.

O primeiro conto do volume é *As Primas*<sup>4</sup>, narrativa curta que expõe a abordagem de Glorinha sobre seu primo, convencido por ela a ser iniciado nas artes de um “novo brincar”, verbo substantivado que indica a passividade do personagem masculino diante da situação, diferente do furor sexual do *Macunaíma* de Mário de Andrade [1893-1945] (1988). Uma primeira versão da história já havia sido publicada na coletânea *Novos Contos Paraenses* (1988).

Na narrativa, está expressa a figura feminina recorrente em grande parte da obra de Garcia, pois “Glorinha é um demônio!” (GARCIA, 1998, p.18), opinião enfatizada em *De Sombras, Memória e Paixão*, do mesmo livro.

Glorinha seduziu o primo, e eles foram para o fundo do quintal, onde se encontrava, como dito também em *De Sombras, Memória e Paixão*, “o velho e esmolado colchão com as molas expostas” (GARCIA, 1998, p.74). Após ter se saciado sobre o colchão, o primo se deparou com testemunhas de sua aventura:

Deitou de lado, confuso com os acontecimentos repentinos. Ela parecia cochilar. Ouviu um ruído e voltou-se, rápido, para onde estavam as roupas amontoadas no chão. Olhou e ficou pasmo: à frente dele estavam as primas Joíra e Arlinda, pondo-lhe olhos gulosos. Pudico, pôs as mãos no sexo. De trás dele ouviu a voz rouquenha de Glorinha: — Olha que elas contam! (GARCIA, 1998, p. 20).

Para surpresa do personagem – e do leitor –, “Nem bem pensara em resposta e as primas já começavam a despir-se” (GARCIA, 1998, p.20).

O conto dá a entender que a interdição do incesto é um tanto frouxa em se tratando da relação entre primos. Nele, é apresentada a voracidade sexual das primas, e dentre elas tomo Joíra, que está no centro da ação no terceiro conto do livro, *Na Rede, o Navegar*, que se resume, grosso modo, ao que se passou na noite em que o narrador foi “escolado em safadeza por Joíra” (GARCIA, 1998, p.34).

Como ponto de partida, tem-se o título do conto, portal de entrada convencional em estudos literários por ser índice que introduz o leitor no universo diegético em questão. Segundo o narrador/personagem, “A rede está na vida e na morte do caboclo” (GARCIA, 1998, p.29); vida/morte → rede, tal equação remete ao simbolismo do esquife, pois, no momento em que o narrador e a morena Joíra estavam juntos, “A rede era como uma canoa perdida num mundo onde ninguém mais havia” (GARCIA, 1998, p.34), daí o “navegar” evidente no título.

---

<sup>4</sup> Em meu canal no YouTube, há uma aula completa dedicada a tal conto. Fica essa sugestão: <https://www.youtube.com/watch?v=HgiwQdo2aSo>.



É na rede/esquife que o narrador encontra a morte, aqui no sentido familiar aos psicanalistas, o orgasmo, *la petite mort*: Era um navegar, navegar, e um nunca querer se encontrar a outra margem, o destino. *Um jorrar de sumos*, um encontrar de corpos, nova renga, novo brincar que eu conhecia” (GARCIA, 1998, p.35) (grifos meus).

Consequentemente, há o renascimento, movimento cíclico dos mais pertinentes. E o conluio entre narrador e Joíra remete à figura do andrógino, referido por Aristófanes no *Banquete* de Platão (1972). De acordo com os relatos do comediógrafo, havia três tipos de seres: machos, fêmeas e um terceiro, que seria o híbrido entre os outros dois, justamente o andrógino. No entanto, todas essas criaturas foram divididas em duas partes por Zeus, após uma rebelião, e passaram desde então a buscar sua outra metade. No conto de Garcia, as partes do andrógino se (re)encontram: “Um corpo dentro do outro como se fossem um só, carne única gerada pela ligadura dos sumos de cada ser” (GARCIA, 1998, p.34).

Essa referência é mais explícita na página seguinte, em que são enfatizados os locais da ligadura: “Eu em Joíra. Ela em mim. Como um só: peitos, barrigas, umbigos, os sexos” (GARCIA, 1998, p.35); note-se a formação da figura do andrógino, mulher e homem (re)fundidos. Em Garcia, há uma forte tendência atrativa, pois os corpos se procuram, numa instigante simulação da (re)união proposta em Platão.

No entanto, é no *Gênesis* que se encontra a referência mais fortemente evidenciada no conto de Garcia. Já no início da narrativa, há a seguinte indicação: “Agora me desculpem os discordantes, mas entendo eu que nada há de melhor do que fazer essas *travessuras* que *Deus nos concedeu*, depois da *expulsão do Paraíso*, que fazer tais e tão falados conluios em uma rede” (GARCIA, 1998, p.29) (grifos meus).

Há, de certa forma, a profanação do sagrado e a sacralização do profano, devido ao fato de a existência das *travessuras* ser atribuída a Deus.

Posteriormente, o narrador de *Na Rede, o Navegar* afirma: “De novo Adão e Eva, o paraíso” (GARCIA, 1998, p.34). Dos três elementos presentes no Paraíso (Adão, Eva e serpente), dois se fundem, como elementos ctônicos (da terra) que são, mulher (Eva/Joíra) e serpente: “Enrodilhando-se em mim como uma cobra faz com a presa. Eu ali bestificado, no verdor dos meus 13 anos, o desejo teso no entrepernas” (GARCIA, 1998, p.33).

A fusão entre mulher e serpente é melhor exposta no caso do religioso sacrílego de *O homem que buscava o Paraíso*, pois a mulher que o domava era “serpente e Eva ao mesmo tempo” (GARCIA, 1998, p.67). Tal associação me remete a um curioso quadro de Franz von Stuk, intitulado *Pecado*, no qual aparecem Eva e serpente, esta enrodilhada no pescoço da mulher. Um apreciador atento poderá observar que o olhar de uma é, numa certa medida, semelhante ao da outra, o que propõe



uma aproximação mais do que significativa. Camille Paglia vê em tal imagem a configuração da “Medusa moderna” (1992, p.462).

A mulher associa-se também, de um modo geral, à Natureza, à *Magna Mater*. Nesse sentido, o homem é a Cultura, fuga das garras da Grande Mãe. À mulher não é possível fugir, pois está acorrentada ao poder inescrupuloso da Natureza, que a domina e retém sua ilusória liberdade, ainda conforme acentua Paglia:

Ela sabe que não há livre-arbítrio, já que ela não é livre. Não tem opção senão aceitar. Deseje ou não a maternidade, a natureza a atrela ao bruto e inflexível ritmo da lei da procriação. O ciclo menstrual é um despertador que não pode ser parado enquanto a natureza não quiser (1992, p.21).

No conto *Na rede, o Navegar*, mulher e Natureza se entrelaçam, como se depreende dos seguintes fatos: Joíra tinha “aqueles olhos de rio calmo, a boca de jambo” (GARCIA, 1998, p.32), o sexo era a “flor negra entre as pernas” (GARCIA, 1998, p.33). No texto, a “boca de jambo” pode remeter também à genitália, pois “A boca era de uma cor que não vira ainda, um tom de jambo, talvez” (GARCIA, 1998, p.31).

Eis a fusão entre os pontos até aqui estudados: “canoa – a redezinha, o paraíso” (GARCIA, 1998, p.34). A “maçã” é devorada instintivamente pelo narrador, surpreso com sua destreza naquela arte: “Sei lá que instinto era aquele [...] Mas fui fazendo aquilo como se fosse coisa que eu me oficiasse de há muito tempo” (GARCIA, 1998, p.33).

Em determinados contos de Garcia, os nomes dizem muito a respeito dos personagens, e o que melhor ilustra isso é o de Dionísia, do conto *Olhos, Boca, Coração*. A narrativa relata o jogo de sedução entre o narrador e Dionísia, e seu título transmite o percurso do narrador no relacionamento com a referida fêmea: 1) “O que eu gostava de *ver* eram os dentes” (GARCIA, 1998, p.23) – Olhos; 2) “Ela dizia: a *boca* aqui, a *boca* ali” (GARCIA, 1998, p.25) – Boca; e 3) “acho que jamais *amei* alguém daquele jeito” (GARCIA, 1998, p.23) – Coração (os grifos são todos meus). Primeiro olhar, depois tocar e finalmente sentir, essa é a sequência evidente no conto e iniciada pelo título. É Dionísia quem inicia o narrador na arte de lidar com as mulheres.

Dionísia leva a Dioniso, Deus do Vinho na Mitologia Grega, divindade ligada à terra, elemento feminino por excelência, pois tem o dom da fertilidade. Mulher e terra, inquestionavelmente, se associam, pois não é à toa que em determinadas culturas os mortos são enterrados em posição fetal, simulando um retorno simbólico ao útero materno. Também na cultura judaico-cristã há resquícios desse pensamento: “porque és pó, e em pó te hás de tornar”, diz a *Bíblia* (Gn, 3,19).





É Dioniso – e, conseqüentemente, a mulher –, com seus festins orgíacos, quem predomina na obra de Alfredo Garcia, afirmativa recorrente, de modo sugestivo, desde as primeiras linhas deste estudo.

O canto de Sereia de Dionísia se faz presente: “Ela riu um riso todo dela” (GARCIA, 1998, p.23) [é possível ouvir o riso, no aliterado /r/].

O riso é atributo feminino dos mais característicos. Nesse sentido, pertinente citar a Irene do primeiro romance do *Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, obra intitulada *Chove nos campos de Cachoeira*. Essa personagem lançava sobre o pobre/*podre* Eutanázio “Um riso que o cortava todo, caía nos nervos como vidro moído” (1997, p.28). O riso de Dionísia está na outra extremidade do fio dionisíaco.

Dioniso comanda a terra, elemento feminino. Entretanto, a água também impera em Garcia, e aqui evoco a figura da Iara. Dessa forma, Dionísia se apresenta como a simbiose entre o grego (Dioniso) e o amazônico (Iara; particularmente prefiro a forma Yara, pois o formato do “Y” se mostra mais feminino que o do fálico “T” – em torno do Y se desenha o corpo feminino! Ela aparece com “T” no conto de Garcia para demarcar a postura dominante da personagem em relação ao narrador), posto que possui elementos evidentes nas duas divindades: o Deus do Vinho está no nome da personagem; e a lendária figura amazônica está em suas ações: “Ela ia e vinha dentro d’água, o que mais me fez desconfiar que fosse arteira como a iara, arre” (GARCIA, 1998, p.24).

Após sua iniciação, seu “batismo”, nas águas do rio, foi que o narrador “soube que Dionísia era prostituta” (GARCIA, 1998, p.25). Mantinham encontros constantes e finalmente quebraram a frequência, pois ela deixou de aparecer para o rotineiro *rendez-vous*. Eis o seu retorno: “Dois dias depois ela veio, a cara com uma feia cicatriz que atravessava o lado esquerdo do rosto, nenhuma palavra na boca” (GARCIA, 1998, p.26).

A explicação para tal marca no rosto é encontrada em *Linha do Horizonte*, de Ildefonso Guimarães, num jogo intertextual dos mais significativos, pois a protagonista da referida narrativa, Belarmina Maués, Nega Belarmina ou ainda Nhá Belarmina da Cobra, tinha cicatrizes como registro de suas aventuras de meretrício, aspecto do qual já tratei em um ensaio sobre Guimarães (CORRÊA, 2019, p.59):

No espelho, mal consegue notar as cicatrizes. Aquela de navalha (...) o Luís “motorista”, fulo de zelo, querendo cortar-lhe também os seios. Esta, de faca, entre duas costelas, lembrança daquela noite no Jurunas... esta outra de canivete (...) aquela, de bisturi, na dobra do “pente”, resultado duns chamegos no cais do porto. Amores! Quantos!... (GUIMARÃES,1990, p.106).



A “primeira vez” entre narrador e Dionísia no rio simularia, de modo latente, um retorno ao útero materno, referência esta do mesmo tom da encontrada no já citado romance de Dalcídio Jurandir, *Chove nos campos de Cachoeira*, em que há o seguinte comentário acerca do menino Alfredo: “A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte” (1997, p.15) – o rio e a rede possuem sugestões uterinas.

Em ambos os casos, de Garcia e de Dalcídio, há um jogo edípiano latente, resguardadas as devidas particularidades das narrativas, pois em Jurandir o retorno é totalmente simbólico, na configuração uterina da rede, ao passo que em Garcia vai-se além do representativo contido no simbolismo uterino do rio, pois em *Olhos, Boca, Coração* tem-se, de modo coeso, a concretização do Édipo, isso se levando em consideração a afirmativa de Paglia segundo a qual “Todo homem que copula com uma mulher volta às suas origens no útero” (1992, p.242), bem como o fato de o narrador sentir ciúmes de Dionísia após descobrir que ela era prostituta – “comecei a ter ciúmes dela indo ter com outros homens” (GARCIA, 1998, p.25) –, pois, segundo Freud, tal sentimento não está sob o controle da consciência, mas sim “enraizado no inconsciente”, e uma de suas prováveis justificativas é o fato de “ser uma continuação das primeiras manifestações da vida emocional da criança e originar-se no complexo de Édipo” (1976, p.271).

Há que se destacar também, no livro de Garcia, a presença do autoerotismo. Em *O homem que buscava o Paraíso*, a masturbação declara a vitória do demônio: “Pronto, obrara o pecado...!” (GARCIA, 1998, p.65), algo muito diferente do que ocorre no conto *Menino no Banheiro*, título sugestivo pertencente ao livro *O homem pelo avesso*, em que a masturbação é tomada como uma *penitência*, com intuito de livrar o garoto da influência malévola, posto que “urgia tanger os demônios de dentro dele” (1993, p.33).

Nos dois casos, a temática da masturbação está associada à religião, pois tal prática não se encontra, de forma alguma, arraigada aos Textos Bíblicos, conforme se lê no curioso livro *Sexualidade e Erotismo na Bíblia*, de Santos Benetti: “em toda a Bíblia, seja no Antigo como no Novo Testamento, não há uma só linha dedicada a proibir a masturbação, quanto mais a falar dela” (1998, p.39).

Daí decorre uma forma tendenciosa de se ler as *Escrituras Sagradas* com vistas a implementar determinados preceitos que lhes são alheios. Até mesmo o termo onanismo citado por mim anteriormente está carregado dessa prática. Ainda segundo Benetti, o vocábulo refere-se a Onã, que no *Gênesis* negou-se a praticar a lei dos cunhados, o Levirato, que consistia no seguinte: “se alguém morria sem descendência, seu irmão ou o parente mais próximo era obrigado a se casar com a viúva para dar descendência ao irmão morto” (1998, p.38). Her, filho de Judá, casou-se com Tamar, mas acabou morrendo. Seu irmão Onã foi obrigado pela lei a se casar com a viúva do irmão,



para que pudesse dar-lhe descendência. Porém, para não concluir a tarefa que lhe havia sido imposta, no momento da ejaculação ele jorrava o esperma fora. Portanto, trata-se de coito interrompido, não de masturbação; assevera Benetti que esse é um bom exemplo para comprovar “até que ponto a Bíblia tem sido manipulada para fazê-la dizer todo o oposto daquilo que os textos dizem, ou aquilo que nossos preconceitos querem obrigá-la a dizer” (1998, p.38).

Além dos dois contos de Garcia referidos anteriormente, há a sugestão na passagem de *Olhos, Boca, Coração*, na qual o narrador “Fantasiava amores, sonhava sonhos de mil e uma noites de orgias, sozinho” (GARCIA, 1998, p.23). O “sozinho” em destaque indica a masturbação, e a expressão ressoa uma passagem do romance de Dalcídio, em que Eutanázio quer descobrir por si próprio os traços da gravidez de Irene, os rastros daquele que a desgraçou, Resendinho: “Ele quer acompanhar a marcha dessa odiosa germinação, seguir os passos de Resendinho naquele corpo que muitas vezes se tornou impalpável nas suas *noites de prazer solitário*, sem o resfolego do Dr. Campos mas sob a pressão do sonho” (1995, p.222) (grifo meu).

Os termos “sozinho” e “solitário” mostram a aproximação entre as passagens das duas narrativas, a do autor bragantino e a do marajoara, respectivamente.

Porém, na minha opinião, a narrativa que trata do assunto de modo mais despido de qualquer tipo de comedimento é a de Haroldo Maranhão, *Os Três Mosqueteiros*, do livro *Jogos Infantis*, em que três garotos disputam “Para ver quem conseguia espirrar mais longe” (1986, p.67). O título do conto já cria uma relação estreita com o clássico de Alexandre Dumas [1802-1870], porém seus protagonistas esgrimam outro tipo de espada:

O Sabino foi o primeiro. Se recostou na poltrona, fechou os olhos, balançou o saco, esfregou o prepúcio e a piroca logo ficou um poste, que ele começou a manobrar com rapidez incrível. Mas a cara dele estava gozadíssima, aí o Pedrão não aguentou e riu. O Sabino se emputeceu: “Porra, assim não vai. Tem que fazer silêncio, merda.” Recomeçou e quando menos se esperava saiu um tiro de leite que foi cair um metro além do tapete. “Putá merda!”, espantou-se o Pedrão, enquanto esquentava a rola e cuspiu na palma da canhoto que o Pedrão era canhoto. Deu uma cuspidinha certa bem em cima da chapeleta, já inchada e vermelha, para lubrificar melhor a bronha caprichada, a gente via que ele caprichava no vai-e-vem, igualzinho ao pistão da caldeira do navio de Mosqueiro. Aí tocou a campainha (MARANHÃO, 1986, p.69).

Para surpresa dos mosqueteiros/punheteiros (jogo de escuta psicanalítica, permitido pelo texto, que cita a expressão “Rei dos Reis da Punheta”), quem estava à porta era uma vizinha que vinha falar com Dona Nieta (pu/Nieta!?!), mãe de Sabino, e acabou descobrindo, por meio do cheiro, a marca deixada pelo anfitrião, após o que se retirou, deixando um abraço para a amiga.

O enfileiramento dessas passagens que tratam de uma temática em comum pretende dar uma visão mais ampla acerca das manifestações do [auto]erotismo na Literatura da Amazônia, de modo que ainda há muito a ser levantado, o que, obviamente, ficará para uma oportunidade futura, pois aqui o centro da abordagem é a obra de Alfredo Garcia.





No conjunto das práticas eróticas expostas na obra literária de Alfredo Garcia, há que se notar uma ausência significativa: o homoerotismo feminino. A que se atribuir tal falta? Fica o questionamento... Sugiro, porém, a respeito da relação entre mulheres na Literatura da Amazônia, a leitura de outros ensaios meus: minha *Literatura Comentada*, que está nos *Contos Seleccionados de Inglês de Sousa* (2005), especificamente meus comentários sobre o *Acauã*, a que acrescento minha leitura mais recente e ampliada desse conto, em meu *Literatura e Erotismo* (2020), e *Um olhar sobre Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir* (2008).

Mesmo com tal “ausência”, após os *insights* aqui apresentados e pensando também nas narrativas de *O Homem pelo Avesso*, ainda cabe à obra de Alfredo Garcia o epíteto de “pequeno compêndio de perversões”, pois expõe casos de incesto, zoofilia, amor sacrílego, homoerotismo, masturbação, ninfomania...

Diante do exposto, não conheço uma referência mais apropriada para o que o momento exige do que um dos *Aforismos* de Oscar Wilde [1854-1900]: “Toda arte é imoral” (1995, p.54). Essa é a atmosfera que predomina nas páginas d’*O Livro de Eros*, de Alfredo Garcia.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbe et africaine du XX Siècle; Brasília: CNPq, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. 2.ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENETTI, Santos. *Sexualidade e Erotismo na Bíblia*. São Paulo: Paulinas, 1998. (Coleção Estudos Bíblicos)

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. 129. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1999.

BOGÉA, José Arthur. Escolha & Conflito. *A Província do Pará. Caderno Criar*. p.1. Belém, 10 de abril de 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Seghers, 1974.

CORRÊA, Paulo Maués. *Contos Seleccionados de Inglês de Sousa*. Belém: Paka-Tatu, 2005.

CORRÊA, Paulo Maués. *Um olhar sobre Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir*. Belém: Instituto de Artes do Pará/IAP, 2008. (Prêmio IAP de Edições Culturais)

CORRÊA, Paulo Maués. *Senda Bruta, de Ildefonso Guimarães: algumas anotações*. In: CORRÊA, Paulo Maués; NUNES, Paulo (Orgs.). *Ildefonso Guimarães: Ensaios do Centenário*. Belém: Paka-Tatu, 2019. p.53-90.



CORRÊA, Paulo Maués. *Literatura e Erotismo: Acauã e O Baile do Judeu, de Inglês de Sousa*. Belém: Paka-Tatu, 2020.

FREUD, Sigmund. *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII

FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais das crianças*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX

FREUD, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Wanderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GARCIA, Alfredo. *O Homem Pelo Averso*. Belém: Secult, 1993.

GARCIA, Alfredo. *O Livro de Eros*. Belém: Cejup, 1998.

GUIMARÃES, Ildefonso. *Contos Recontados*. Belém: Cejup, 1990.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, 36)

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Belém: Cejup/Secult, 1997.

MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *As Chamas na Missa*. 2.ed. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e Cultural Espírito Santo, 1998.

*Novos Contos Paraenses*. Belém: Cejup, 1988.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Os Pensadores, III.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket, 129)

*Teresa Filósofa*. Trad. Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000. (Coleção L&PM Pocket, 69)

WILDE, Oscar. *Aforismos*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Newton, 1995.



# EIXO 1

## CORPO, POESIA, NARRATIVA MODERNA E OUTRAS ARTES



# PERCURSOS E TRÂNSITOS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE, LITERATURA E PINTURA: OLHARES SAGRADOS E PROFANOS SOBRE JUDITE DE BETÚLIA

Antônio Martins da Silva Júnior – (UEL)<sup>5</sup>

**Resumo:** O presente trabalho buscará, por meio do diálogo interartes, observar relações de ruptura e permanência nas representações da heroína bíblica Judite de Betúlia. Para isso, selecionamos o livro bíblico deuterocanônico de Judite, a pintura *Giuditta decapita Oloferne*, da pintora italiana Artemisia Gentileschi, nas versões de 1612 e de 1620, e as telas *Judite I* (1901) e *Judite II* (1909), do artista austríaco Gustav Klimt. Neste *corpus*, formado por quatro textos imagéticos e um em prosa que se constitui como uma obra basilar do cânone literário, pretendemos observar o impacto do olhar do homem e do olhar mulher enquanto artistas para a composição da personagem feminina em suas releituras do texto religioso. Nossa hipótese é a de que nesse trânsito do oriente para o ocidente, do sagrado para o profano, a arte secular recorre à arte sacra continuamente como fonte de inspiração e de temas, rompendo com ela e continuando-a ao mesmo tempo, ressignificando os corpos representados por meio de símbolos e metáforas. Como referencial teórico partiremos dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e de intertextualidade (BAKHTIN, 2018), erotismo e transgressão (BATAILLE, 2017) imagem e moda (BARTHES, 2005) e, por último, o conceito de beleza na arte medieval e no ocidente (ECO, 2017).

**Palavras-chave:** Livro de Judite; Klimt; Gentileschi; Dialogia; Erotismo.

## Introdução

Neste artigo pretendemos nos debruçar sobre a construção de Judite de Betúlia, enquanto personagem bíblica veterotestamentária, protagonista do *Livro de Judite*, livro deuterocanônico escrito por volta do final do séc. II a.C., componente do cânone católico do Antigo Testamento, porém excluído das compilações judaicas e protestantes. Lançando mão de uma abordagem comparativista, buscaremos analisar o texto bíblico desta novela judaica, aqui abordada como narrativa fonte, a partir da qual iremos em direção às pinturas selecionadas, a saber, as telas de Artemisia Gentileschi, pintora italiana do período barroco, intituladas (ambas) *Giuditta decapita Oloferne* (*Judite Decapitando Holofernes*), nas versões de 1612 e 1614 (ou 1620), e as pinturas *Judite I e II* (*Salomé*), de 1901 e 1909, do pintor simbolista austríaco Gustav Klimt.

É importante deixar claro que, embora nosso objeto de pesquisa seja uma personagem bíblica, não pretendemos levantar debates teológicos de nenhum gênero. Nesse sentido, optamos por enxergar a bíblia, seus textos e personagens como obra artística e documento histórico, despidendo-a de seu caráter religioso, sem, contudo, desrespeitar as diferentes visões de mundo que

---

<sup>5</sup> Pós-Graduado em Docência do Ensino Superior (Lato Sensu, 2016) e Graduado em História (Licenciatura, 2014) pela Universidade Norte do Paraná (Unopar). Aluno do Curso de Graduação em Letras-Português, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina – PR, CEP 86057-970 E-mail: [antonio.martins@uel.br](mailto:antonio.martins@uel.br). Orientação: Prof.ª. Dr.ª. Ellen Mariany da Silva Dias, doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina – PR, CEP 86057-970. 2021. E-mail: [ellenmariany@uel.br](mailto:ellenmariany@uel.br)





adotam este conjunto de livros como objeto sagrado e digno de veneração em seus sistemas de crença.

A personagem feminina no contexto bíblico e religioso é sempre paradoxal. Para utilizarmos termos ligados à teoria da narrativa, temos heroínas e vilãs, personagens mulheres importantes para a construção dos diferentes arquétipos femininos que se consolidaram no ocidente nos últimos dois milênios. Desta maneira, o *Livro de Judite* cria o arquétipo da *femme fatale* ao colocar sua protagonista no centro da ação como salvadora de seu povo, valendo-se das suas únicas armas disponíveis: sua fé, sensualidade e feminilidade, que são colocadas ao serviço do bem geral e contra as forças opressoras que cercam a cidade de Betúlia e, por sua vez, os israelitas. Nas próximas páginas, pretendemos explorar como esta personagem é elaborada no texto fonte e como são algumas de suas representações nas artes plásticas.

### Aspectos gerais da narrativa:

No texto bíblico, observa-se uma leve sugestão erótica que perpassa o relato de ponta a ponta. A figura de Judite é retratada ora como uma mulher piedosa, ora como vaidosa e ciente de sua beleza e do efeito que essa beleza causa. Judite é caracterizada sempre com qualidades heroicas: corajosa, leal, modesta, centrada e autocontrolada, características que podemos encontrar em qualquer herói da tradição ocidental.

A ação é iniciada pela descrição da campanha de Nabucodonosor contra o rei Arfaxad de Ecbátana (Jud 1,2). Nos capítulos seguintes, será narrada a derrota de Arfaxad e a vingança de Nabucodonosor contra os reinos e povos vizinhos que ignoraram o rei dos assírios em seu apelo por ajuda na guerra contra o governante de Ecbátana, entre eles, o povo hebreu.

Ao longo do texto, são apresentadas várias personagens, um número considerável, algumas nomeadas, outras apenas descritas, algumas sem nome, mas de suma importância para o desenvolvimento da ação dramática da narrativa, tal como a serva de Judite, personagem anônima que acompanha a heroína tal como faria um escudeiro a seu nobre amo nas novelas de cavalaria que surgiriam séculos depois na Europa cristã.

Judite, protagonista da novela, é a única personagem construída com nuances, detalhes e profundidade psicológica. Ela surge, na narrativa, como uma defensora levantada dentre os habitantes de Betúlia para a proteção do bem geral dos cidadãos, algo como um *deus ex-machina* que representa a última possibilidade de salvação da cidade, uma espécie de alegoria do povo eleito por Deus para ser o vencedor. Mesmo sendo uma viúva piedosa, Judite é uma mulher ciente de sua beleza e do poder de sua aparência, do efeito que exerce sobre as pessoas. Depois de questionar os



anciãos de Betúlia, Judite lhes diz que fará algo “cuja lembrança se transmitirá aos filhos de nossa raça, de geração em geração” (Jud 8, 32). Então, decidida em sua empreitada, a viúva de Manassés se despe do manto da viuvez, ora a Deus por auxílio em um tocante monólogo no qual fala sobre desonra e, inclusive, sobre abusos sexuais, veste-se com o que de melhor possui e, com sua serva, sai da cidade rumo ao acampamento das tropas assírias. Sua oração tem uma intenção muito clara, pois “a religião rege essencialmente a transgressão dos interditos” (BATAILLE, 2017, p. 93) e a transgressão de Judite necessita da autorização religiosa, mesmo que “do lado de fora, em relação aos estrangeiros, o interdito é ainda sentido. Mas pode ser transgredido” (BATAILLE, 2017, p. 71). Logo, para livrar seu povo do horror da guerra Judite precisará transgredir uma série de normas religiosas, realizando atos tais como: mentir, seduzir, enganar e, finalmente, matar seu oponente.

Holofernes se apaixona por Judite já de primeira vista. Deixa-se cair nos engodos da israelita, enfeitiçado por sua beleza física e eloquência. O pedido de Judite em oração: “dá-me uma linguagem sedutora, para ferir e matar” (Jud 9, 13) é, de fato, realizado por Deus. No prazo de quatro dias, Judite salvará seu povo derrotando seu inimigo em uma batalha silenciosa, realizada de dentro para fora, com astúcia e audácia como principais armas. Nesse sentido, de certo modo, é preservado o papel tradicional da mulher bíblica que, do interior da casa, ou da tenda de campanha, como é o caso, tece os planos e os põe em prática de forma silenciosa.

A ação narrativa é marcada por movimentos de ascensão e queda na tensão: as guerras de Nabucodonosor, o cerco à Betúlia, o assassinato de Holofernes, o retorno de Judite e, por fim, sua velhice e morte. O texto bíblico que é base para todas as representações pictóricas de Judite, e talvez o trecho mais importante por ser o clímax da narrativa, é o seguinte:

<sup>6</sup>Avançando então para o balaústre do leito, que estava próximo à cabeça de Holofernes, tirou seu alfanje; <sup>7</sup>em seguida, aproximando-se do leito, pegou a cabeleira de sua cabeça e disse: "Faze-me forte neste dia, Senhor Deus de Israel." <sup>8</sup>Golpeou por duas vezes o seu pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça. <sup>9</sup>Rolou o seu corpo do leito e tirou o mosquiteiro das colunas. Pouco depois, saiu e deu a cabeça de Holofernes à sua serva, <sup>10</sup>que a jogou no alforje de alimento. As duas saíram juntas, como de costume, para a oração. Atravessando o acampamento, rodearam a escarpa, subiram a encosta de Betúlia e chegaram às suas portas. (Jud 13, 6-10)

Neste trecho, o narrador faz o leitor se defrontar com a cruzeza do assassinato cometido por Judite para salvar seu povo. Após todo o enredo de sedução, Judite embriaga Holofernes, e como uma *femme fatale*, talvez uma das primeiras representantes desse arquétipo feminino, executa a sangue frio o general assírio que assediava seu povo. O teor erótico da narrativa é frequente e pode ser observado em diversos momentos, não apenas no clímax:



<sup>19</sup>Admiravam-se de sua beleza e, por ela, admiravam os israelitas. Disseram uns aos outros: “quem desprezaria um povo que tem mulheres como esta? Não é bom ficar um só homem deles. Os que ficassem poderiam seduzir toda a terra.” (Jud 10, 19)

Ou ainda:

<sup>10</sup>No quarto dia, Holofernes deu um banquete só para os seus oficiais, não convidando nenhum dos seus serviçais. <sup>11</sup>Disse a Bagoas, o eunuco que cuidava de seus afazeres: "Vai e convence a mulher hebréia, que está junto de ti, a vir até nós, para comer e beber conosco. <sup>12</sup>Seria uma vergonha para nós deixarmos esta mulher partir sem termos relações com ela. Se não a seduzirmos, rirão de nós!" (Jud 12, 10-12)

O teor erótico perpassa, como já dissemos a título de introdução, a narrativa de ponta-a-ponta e funciona como um fio condutor, pois são a beleza, a sedução e a consciência do poder de atração as armas às quais Judite recorre em sua empreitada, tanto quanto sua inteligência e o favor de Deus. Para Bataille, “erotismo é a aprovação da vida até na morte” (2017, p. 35), ou seja, o erotismo é parte da pulsão de morte, da vontade de aniquilação, de auto anulação do *eu* no *outro*. Nesse sentido, “Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?” (BATAILLE, 2017, p. 41).

Como podemos perceber, a mulher de quem, no contexto da narrativa, se espera ser a mantenedora do lar, agente passivo e expectante da ação e das decisões masculinas resolve tomar o destino próprio e o coletivo em suas mãos. Ao invés de cuidar do lar e de sua herança, Judite decide assumir o ofício dos soldados, porém, não com suas armas características. Suas armas são a sexualidade e a sedução, através das quais transgride as relações normativas das performances de gênero que esperamos no dado contexto social narrado, usando a tensão sexual criada a seu favor, executando o projeto erótico de um assassinato quase ritualístico. Contudo, Judite continua sendo uma viúva e é a este papel social – o seu papel social de pertencimento – que retorna como se nada houvesse acontecido, reafirmando as normas infringidas com o levantamento do interdito. Em tradução livre:

Judite, protagonista de uma trama com grande potência narrativa, é, também, uma figura perfeita do desejo: os elementos fundadores da história são o amor, a morte, sedução, castração e a farsa, concretizados graças à arte da palavra, ao delírio lascivo do homem diante de uma mulher atraente (COSENTINO, 2013, p. 2)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> CONSENTINO, Paola. Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII, XVIII secolo). In.: *Between, Journal of the Italian Association for Theory and History of Comparative Literature Studies Compalit*, III nº5. Cagliari: UNICAPress, 2013. No original: *Giuditta, protagonista di una favola di grande potenza narrativa, è pure una perfetta figura del desiderio: elementi fondanti della storia sono, infatti, Amore e Morte, seduzione e castrazione, inganno muliebre, perpetrato grazie all'arte della parola, ed insipienza virile de fronte all'avvenenza della donna.*





Os grandes temas que perpassam a obra, são, então, amor, morte, castração, poder e desejo. Judite é, além de disso, uma agente castradora que, diante do desejo imoderado do homem em seu afã de virilidade, assume esse papel utilizando as armas de que dispõe. Metaforicamente, o alfanje, símbolo fálico por excelência, é a arma escolhida para esta castração simbólica que em sua ambivalência semântica funciona como uma via de mão dupla: Judite é profanada ao mesmo tempo em que é santificada. Profanada porque necessita de um falo simbólico para realizar a ação castradora, santificada por fazê-lo com a licença de um Deus ambíguo, também ele, que mesmo sendo exigente de pudor e recato por parte das mulheres, libera Judite de tais obrigações, mesmo que momentaneamente, para que ela possa agir através da mentira, da vaidade, da concupiscência e do assassinato. Judite assume o papel figurado de Fatalidade, torna-se o Destino, propriamente dito, de Holofernes. O poder feminino se sobrepõe ao masculino, transgredindo temporariamente a ordem patriarcal em um momento de fúria guerreira, degolando seu opositor, em uma emasculação simbólica que corta o mal não pela sua raiz, mas em sua sede: a cabeça. Nas linhas que se seguem veremos as representações de Judite nas artes plásticas e como essas pinturas se relacionam com o texto base.

### Os múltiplos olhares sobre Judite – a perspectiva feminina e barroca, de Artemísia Gentileschi, e a masculina e vanguardista, de Gustav Klimt:

Figura. 01: *Giuditta decapita Oloferne* (1612)



Artemísia Gentileschi  
Óleo sobre Tela, 158,8 cm x 125,5 cm  
Museo Capodimonte, Nápoles-IT  
Fonte: Google Art Project

Figura. 02: *Giuditta decapita Oloferne* (1614, ou 1620)



Artemísia Gentileschi  
Óleo sobre Tela, 199,0 cm x 162,5 cm  
Galleria degli Uffizi, Florença-IT  
Fonte: Google Art Project





Em ambas as telas reproduzidas acima (Fig. 01 e Fig. 02), duas jovens mulheres seguram um homem que luta em aparente desespero, enquanto cortam o seu pescoço. Ele ainda está consciente e parece saber exatamente o que está acontecendo. O sangue esguicha em um jorro contínuo e marca a violência crua e brutal da cena, chocante mesmo para o século XVII das execuções em praça pública e das fogueiras inquisitoriais, ainda mais por terem sido cenas pintadas por uma mulher e protagonizadas por mulheres.

Artemísia Gentileschi não foi a primeira mulher pintora na Europa, muito menos a única. Em uma época em que o acesso feminino às academias de belas artes e à instrução formal era dificultado pelo poder do patriarcado, Artemísia foi uma das poucas a atingirem reconhecimento por sua arte. Porém, diferente de suas contemporâneas ou antecessoras, encorajadas a retratarem gêneros pictóricos menos expressivos, tais como a natureza morta e a paisagem, Gentileschi busca os gêneros máximos de sua arte, a pintura figurativa histórica e a pintura sacra, como seus objetos de expressão artística. A compreensão de sua obra passaria, também, por sua biografia, porém, nos furtaremos de abordar sua pintura por este viés, e iremos por caminhos mais objetivos.

O tema de Judite e Holofernes era, para época, um tema comum, tendo sido magistralmente representado por Mantegna (1495), Giorgione (1505), Caravaggio (1599), Orazio Gentileschi (1613), Allori (1613), Sassoferrato (1639), entre tantos outros em um inventário longo de belas imagens. Com exceção de Caravaggio, todas as outras pinturas conhecidas a retratarem o tema fazem-no após a decapitação de Holofernes. Artemísia segue os mesmos rumos de Caravaggio, sua maior influência e, nas duas vezes em que pinta a cena, o faz da mesma maneira: representa o clímax da narrativa bíblica, o exato momento em que Judite, com a ajuda de sua serva, separa a cabeça do general assírio de seu corpo, acentuando o drama do momento com o fundo escuro e os tons carregados, fortes características da estética barroca. As pinturas de Gentileschi, no entanto, vão além da dramaticidade de Caravaggio. Artemísia se insere como personagem na pintura, fazendo de si própria sua modelo para representar Judite, conferindo densidade psicológica à heroína, fato que nenhum outro pintor fora capaz antes dela, ou seja, mais do que uma pintura sacra, em suas telas, vemos um conflito entre o masculino e o feminino sendo levado às últimas consequências.

O realismo de ambas as pinturas é brutal: são necessárias duas mulheres para executar Holofernes, duas mulheres fortes e determinadas, como podemos observar pelos braços potentes e pelas expressões nos rostos de Judite e de sua serva. Um outro ponto de virada na representação da heroína bíblica empreendido por Gentileschi é a representação da serva. Poucos pintores incluíram a serva em suas pinturas antes de Genteschi, exceto Caravaggio, que a retratou como uma mulher em idade avançada, à parte da ação, apenas esperando para guardar a cabeça do general



morto. Artemisia retrata ambas, Judite e sua serva, como mulheres jovens, belas, fortes e corajosas, trabalhando juntas em um esforço considerável contra o agente opressor, como cúmplices mais do que apenas serva e senhora. O protagonismo feminino é evidente, e a representação de mulheres poderosas e não sexualizadas é quase que um caso à parte em todo o arrolamento de obras de arte — pintura, escultura, etc. — representando Judite. É, pois, o olhar feminino que atravessa a personagem e sua história que lhe dá estas características únicas em sua iconografia, ressignificando-a de maneira a humanizá-la ao mesmo tempo em que trata com reverência o tema pela fidelidade a uma pretensa realidade dos fatos reclamada pelo texto bíblico.

De todo modo, podemos ainda, interpretar as duas telas de Artemisia Gentileschi como obras essencialmente políticas, além da leitura pautada pelo conflito de gêneros que já sugerimos. Por este viés, devemos recorrer ao contexto de concepção e circulação das obras, em que a reforma protestante avançava na Europa. Se observarmos o período em que a maioria das telas e esculturas tendo Judite como protagonista foram produzidas — a partir do final do séc. XV —, assim como a localização geográfica em que esses objetos artísticos são distribuídos, o que hoje entendemos pelo território italiano, coração da Igreja Católica, podemos concluir, a partir desses dados, que o tema foi politicamente cooptado pela Igreja, no qual o catolicismo assume a personagem bíblica como uma representação metafórica de si. A Judite bíblica que anteriormente personificou o povo judeu, na Contrarreforma personifica a Igreja Católica em sua batalha contra o protestantismo (Holofernes) que avança cada vez mais, ameaçando o poder papal.

Na pintura de Klimt, o que observamos é uma abordagem laica da personagem religiosa. Vejamos, a seguir, como o artista concebe a sua versão da personagem bíblica e quais os efeitos estéticos e de sentido que podemos observar em suas telas *Judite I*, de 1901, e *Judite II (Salomé)*, de 1909:

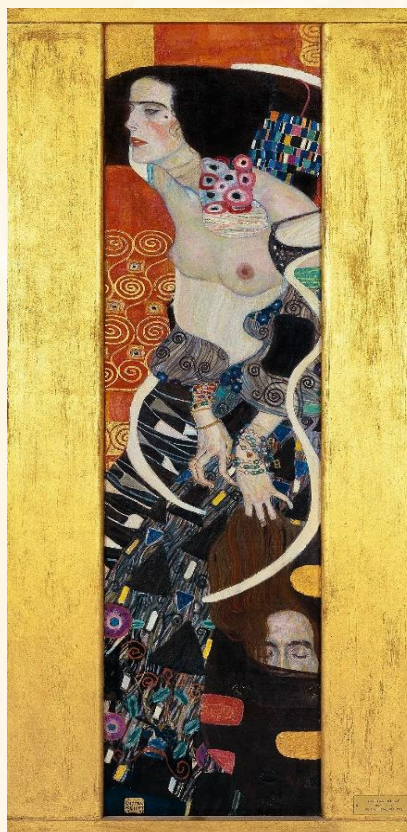


Figura 03: *Judith I (und der Kopf des Holofernes)*, ou *Judite I (e a Cabeça de Holofernes)*, 1901



Gustav Klimt  
Óleo sobre Tela com aplicações em ouro, 84 cm x 42 cm  
Galerie Belvedere, Viena-AU  
Créditos: Google Art Project

Figura 04: *Judith II (Salomé)*, 1909



Gustav Klimt  
Óleo sobre Tela com aplicações em ouro, 178,0 cm x 46,0 cm  
Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Veneza-IT  
Créditos: Google Art Project

No final do século XIX, Viena era uma cidade conservadora em vias de mudança. Gustav Klimt e Egon Schiele nas artes, e Sigmund Freud, com sua psicanálise chocariam a Áustria e a Europa durante os anos finais dos 1800 e início dos 1900. Viena vivia uma nova idade de ouro, que seria capturada, literalmente, por Klimt em sua arte.

A sexualidade é posta como fachada principal da obra do pintor e é justamente isso que vemos nas duas representações de Judite feitas por Klimt, que trouxemos como objeto deste estudo (Fig. 03 e Fig. 04). Pertencentes a fase dourada do pintor, *Judite I e II* são telas que têm como assunto a mesma personagem bíblica, mas em abordagens totalmente novas e revolucionárias. Ao recorrer à influência religiosa, notadamente à tradição bizantina e ortodoxa, não apenas na escolha da personagem, mas também de técnicas que remetem aos ícones e mosaicos religiosos, expressões artísticas principais da tradição cristã oriental e do leste europeu, Klimt criou pinturas que hoje podem ser classificadas como ícones da era pós-religiosa.





Os temas, as técnicas e os materiais usados pelo pintor não são, de modo algum, novidades. O caráter revolucionário de sua obra é o aspecto deliberadamente erótico com o qual escolhe retratar Judite: o olhar lascivo que, no caso de *Judite I*, encara o espectador como que em um desafio é um bom exemplo dessas escolhas. Apesar das comparações óbvias com as imagens sacras, mesmo quando recorre ao tema religioso, Klimt escolhe caminhos e simbolismos que o levam não para um paganismo secularista, mas para a materialização, em plano histórico, da personagem retratada. O pintor elabora suas telas a partir de uma concepção de mundo dionisiaca e trágica, em que a personagem feminina, central em sua obra, assume o papel paradoxal do feminino sob a ótica patriarcal, na qual a mulher é um objeto de desejo tanto quanto é um objeto de terror e repulsa. Enquanto a primeira versão retrata uma Judite luxuriosa, consciente de seu poder e de sua beleza, a segunda versão retrata uma Judite predadora (castradora), ou seja, a outra face do desejo erótico, em que atração e a repulsa orbitam um mesmo eixo temático.

Avançando em nossa proposta de leitura, Eco (2017, p. 123) fala sobre a problemática da simbologia das cores e as ambiguidades guardadas em suas significâncias no decorrer das eras e de diferentes períodos históricos. O ouro, predominante na pintura de Klimt dessa fase, assume nos ícones religiosos sentidos que remetem ao divino, de onde provém toda a Graça e, por consequência, toda a beleza, com a irradiação do divino que ecoa no plano material na forma de luz. No contexto do Simbolismo (décadas finais do séc. XIX e início do séc. XX) em que a produção de Klimt se concentra, há uma busca pelo transcendente que na sua pintura se mostra através do uso das cores e dos materiais. O ouro, portanto, assume duas importantes funções discursivas: ostentação de *status* social e riqueza, e a função ritualística/religiosa que remete às influências do pintor buscadas na arte religiosa do cristianismo oriental.

A(s) Judite(s) pintadas por Klimt são mulheres sexualizadas que, diferentemente da Judite bíblica, não se submete ao poder patriarcal da sociedade e por isso expressam a dupla relação entre *desejo* e *terror*. Concluída a sua tarefa de matar o agente opressor, ela se apresenta aos olhos daqueles que a esperam: sedutora e fatal tal como se apresentou a Holofernes, de quem tem a cabeça presa pelos cabelos com os dedos longos, como uma águia que agarra sua presa. Em um exercício de separação entre obra e autor, podemos dizer que a Judite retratada nessas duas telas é uma mulher cuja representação vai além do olhar objetificador do homem. São, sim, imagens concebidas por uma mente criativa predominada por valores estéticos ligados ao masculino e imbuídas de sua visão sobre o corpo feminino, mas são, também, imagens que transcendem esse olhar e mostram um certo empoderamento a essa personagem que é gradual, começando timidamente na primeira versão e se mostrando mais fortemente na segunda versão. Se Eco (2017, p. 123) coloca que o dourado, na arte medieval, simboliza a graça divina, na arte vanguardista – em especial no





simbolismo de Klimt, momento de expressão máxima e talvez o último fôlego das técnicas de douração na arte ocidental –, agora pós-religiosa, o ouro assume uma dupla função: esse umbral dourado do qual Judite se projeta tanto na tela de 1901 quanto na de 1909 representa, obviamente, a riqueza material, a extravagância, mas, também, simboliza a beleza etérea, quase espiritual que o pintor pretende: não uma beleza celestial, mas telúrica e fértil. No limite da interpretação, sugerimos que a figura representada nas telas surge das trevas do mito, marcada pelo uso de cores escuras como fundo, para a luz da história, marcada pelo dourado da moldura.

O historiador e filósofo da religião Mircea Eliade aponta, em seu ensaio *O espaço sagrado e a sacralização do mundo*, a importância do simbolismo da porta, ao qual devemos lançar um olhar com maior atenção, mesmo que momentaneamente, pois as telas de Klimt lembram, por seu formato estreito e alto, não molduras de retratos tradicionais, mas portas, que colocam a personagem em um *locus* entre planos, ou seja, Judite está como que no limiar entre o mundo simbólico e o real. Eliade diz que “o limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (2018, p. 29). Em um sentido mais próximo à narrativa e à nossa proposta de análise, Judite é colocada em uma fronteira entre o sagrado e o profano na própria narrativa bíblica, que faz com que a personagem permaneça, ao mesmo tempo nos dois ambientes graças ao levantamento do interdito pela religião. O simbolismo da porta aparece mesmo no texto religioso, em que a personagem tem que sair e retornar à cidade através das portas das fortificações que cercam Betúlia. Ainda citando Eliade, “é no limiar que se oferecem os sacrifícios às divindades guardiãs” (2018, p. 19). Deste modo, Judite ostenta, nesta porta que conecta esses mundos opostos (simbólico e real, sagrado e profano), a cabeça decapitada do general Holofernes não somente como sacrifício ao Deus guardião de seu povo, mas ao espectador que observa sua imagem plasmada na tela de Klimt como uma porta – ou janela – pela qual podemos observar um mundo outro, reino do mítico e do simbólico.

As Judites de Klimt, assim como as de Artemísia são mulheres pertencentes ao plano do real. Klimt, porém, como é de se esperar, erotiza as representações de Judite, dando face ao desejo sexual, que é apenas sugerido no texto bíblico, por via da representação visual. O olhar masculino, então, é o agente aglutinante responsável, primeiro por propor esse elemento erótico no texto bíblico, e, depois, por dar vazão a este mesmo elemento nos quadros do pintor austríaco. A nudez de Judite, retratada por Klimt, aliada às escolhas temáticas, cromáticas e ornamentais para a composição do simbolismo são aspectos importantes para a análise das pinturas em questão, nesse sentido, podemos evocar Agamben, para quem:



A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. Todos conhecem a narrativa de *Gênesis*, segundo a qual Adão e Eva, após o pecado, percebem pela primeira vez estarem nus (...) De acordo com os teólogos, isso não ocorre por uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso. (AGAMBEN, 2015, p. 91-92)

Ou seja, se para Eco, o amarelo “é celebrado como a cor do ouro, entendido como o mais solar e precioso dos metais” (2017, p. 123). Nas pinturas de Klimt evocaria a luz, que por sua vez é metonímica à glória divina, pois teologicamente é de Deus que procede toda luz (Graça). No caso de Klimt, falamos de uma obra com temática religiosa, mas deslocada de possíveis usos religiosos, ainda assim cremos possível essa leitura, posto que o dourado da ornamentação que cerca Judite evoca temas orientais, tais como folhagens, árvores, aspirais etc., que, de certo modo, revestem a personagem de uma aura que pode ser relacionada à nudez primordial de Eva (e Adão), da qual fala Agamben. Judite executa os mandatos de seu Deus e, por isso, lhe é devolvido esse *status* perdido com a queda da humanidade nos imemoriais tempos do *Gênesis*. Por fim, a composição da personagem bíblica na pintura de Gustav Klimt aponta para uma carnavalização (BAKHTIN, 1987) do tema bíblico, pois a disposição dos elementos de representação pictórica em sua alegoria pós-religiosa repõe o arquétipo da *femme fatale*, dando vazão ao erótico com a mediação do religioso, porém de forma exagerada e quase paródica ao transitar livremente entre o sagrado e o profano.

## Considerações finais

Para os efeitos de uma conclusão, podemos então apontar que a narrativa bíblica do *Livro de Judite* é uma novela elaborada de forma a colocar sua protagonista como uma personagem transgressora, posto que esta retorna para seu posicionamento de origem uma vez cumprida a sua missão e, também, pelo fato de usar armas que são aceitas pelo patriarcado para este fim. Artemísia Gentileschi, por sua vez, cria composições visuais subversivas que problematizam a personagem bíblica e utilizam sua narrativa para a criação de uma versão em que o conflito de gênero é mais evidente e mais importante que o conflito político, que é central no texto bíblico e nas reapropriações contrarreformistas. Klimt, porém, elabora suas pinturas de modo paradoxal, pois é, simultaneamente, transgressor e subversivo: transgressor pois, mesmo as obras estudadas representando uma personagem feminina, ele o faz pelo seu olhar imbuído da perspectiva masculina e de toda carga idealizadora (e patriarcal) que embota a personagem com um erotismo ambíguo, carregado de desejo e terror; subversivo por furtar uma personagem religiosa ao uso religioso, reelaborando sua narrativa para um contexto secular.



A esta altura é importante que justifiquemos o título deste artigo que acena à nossa hipótese inicial, a de que existe um trânsito sutil de influências entre ocidente e oriente, um diálogo interartes que acontece entre a pintura e a literatura, que se comprova através da observação e análise do *corpus* deste trabalho em relação à personagem que é objeto deste estudo. Existem relações de permanências e rupturas que perpassam o repertório de representações de Judite de Betúlia, em especial nos casos estudados, relações de aproximação e distanciamento do texto bíblico, bem como da tradição iconográfica sacra que contrabalançam os olhares ditos profanos lançados sobre a personagem. O arquétipo de *femme fatale*, esboçado na narrativa bíblica, é preservado apenas nas pinturas de Klimt que o repõe em *Judite I*, de 1901, e exagera em *Judite II* (ou *Salomé*), de 1909, o que torna Judite de Betúlia um poderoso ícone de feminilidade castradora que pode caminhar, metaforicamente, nos espaços onde reinam o sagrado e nos espaços onde reinam o profano, como podemos perceber pelas inúmeras apropriações da narrativa mítica em releituras políticas, psicológicas, históricas, estéticas e de gênero.

Por fim, por meio da leitura proposta, pretendemos analisar como os diferentes olhares imbuídos da perspectiva de gênero e das estruturas e constructos sociais relacionados aos masculino e ao feminino recriam a mesma personagem de acordo com o espírito de seu tempo histórico em diferentes manifestações artísticas, rompendo ou continuando padrões narrativos relacionados à personagem em questão.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Passos. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. Tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BÍBLIA - *Bíblia de Jerusalém*: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora PAULUS, 2002, 2206 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora Universidade de Brasília, 1987.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



BARTHES, Roland. *Inéditos* Volume 3: Imagem e Moda. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – 1 e 2*. 5. ed. Trad. S. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CONSENTINO, Paola. Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII, XVIII secolo). In.: *Between, Journal of the Italian Association for Theory and History of Comparative Literature Studies Compalit*, III n°5. Cagliari: UNICAPress, 2013. Disponível em: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/957/780> Consultado em: outubro de 2021.

DUBY, Georges (dir.). PERROT, Michelle (dir.). *Historia de las Mujeres: Vol. 1 – la antigüedad*. Trad. Marco A. Galmarini. Barcelona: Taurus, 2018.

ECO, Umberto (org). *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar, 6 ed, Rio de Janeiro: Record, 2017.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 4 ed. São Paulo: Editora WMF – Martins Fontes, 2018.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas: volumes I*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas: volumes II*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas: volumes III*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Trad. Fernando P. de Mattos & Maria. S. Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – 1, 2 e 3*. 9ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Tradução: Paulo César de Souza, 1 ed, São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GOMBRICH, Ernst. *História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: TLC, 1999.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures: language, discourse, society*. Palgrave Macmillan, London, 1989.

PASSOS, Danielly. Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino. In.: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006. p. 137-152.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In.: CANDIDO, Antônio; et al. *Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.





# DRUMMONDEANDO ENTRE ANJOS TORTOS E TRONCHOS: UMA ANÁLISE DAS “SETE FACES” DA CANÇÃO “ANJOS TRONCHOS” DE CAETANO VELOSO

Maxcunhy Alves Neves da Silva (SEEDF)<sup>7</sup>

**Resumo:** O “Poema de sete faces”, de Drummond tem sido parodiado e parafraseado desde a sua publicação e, recentemente, Caetano Veloso lançou a canção “Anjos Tronchos” em seu novo álbum intitulado *Meu Coco* (2021). A atualidade da composição dialoga diretamente com o poema, além de trazer outros intertextos que fazem da canção uma crítica cortante ao modo de vida atual, à influência das mídias sociais e sua dominação sobre os seres humanos, mas sem perder de vista os muitos benefícios da Internet. Como uma expressão artística, nem o poema nem a canção têm o compromisso de retratar o real, mas é justamente por esse descompromisso que a obra de arte pode ser mais fiel ao real que a própria história. Assim, a presente pesquisa busca investigar a atualidade da letra da canção em comparação com o poema e seu tempo, por meio de uma interpretação intertextual, não redutora, que leve em consideração a proposta de Eco em *Os Limites da Interpretação*, conjuntamente com teóricos como Paz, Sant’Anna e Cândido dentre outros. No tocante ao tema, serão observados posicionamentos sociológicos e históricos a partir de teóricos como Araújo e Zuboff dentre outros.

**Palavras-chave:** Drummond; Caetano Veloso; comparação; crítica; mídias sociais.

*O tempo é a minha matéria, o tempo presente,  
os homens presente, a vida presente*  
Carlos Drummond de Andrade

## O poeta gauche e seu tempo

Em *Drummond: o gauche no tempo*, Affonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 14) nos mostra que há uma personagem na estrutura dramática da obra desse poeta: “... (o poeta gauche) disfarçado em heterônimos (José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusóé etc.), que descreve uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*.” Nesse sentido, é possível perceber que o tempo é a grande matéria do poeta e dele advém toda a sua preocupação.

No tocante à relação entre a poesia e o seu tempo, Octávio Paz, (1982, p. 11) afirma que a poesia é circular como algo que se fecha sobre si mesma (autossuficiente), enquanto que a prosa é linear. Assim, o ritmo é uma condição natural do ser humano e que antecede a própria palavra, justificando a existência dos mitos, canções e outras expressões poéticas em toda e qualquer sociedade. Desse modo, percebe-se que a poesia funciona como uma unidade circular que evidencia a tensão e a união entre sons, imagens e ritmos que transparecem o que o eu-lírico pensa de si e do mundo que o cerca. Diante disso, podemos enquadrar a obra de Drummond dentre alguns poetas modernos os quais podem ser vistos como historiadores que participam da sociedade em que se

<sup>7</sup> Professora Doutora em Literatura - maxcunhy@gmail.com



encontram inseridos, transmitindo as marcas de seu tempo sem, no entanto, ter nenhum compromisso com o real (WELLEK & WARREN, 2003, p.11).

Ainda que descompromissado com o real, o poeta não consegue se desvencilhar de seu tempo e espaço o que o faz um instrumento de transmissão dessa realidade, mesmo que de forma figurativa. Posto que:

Em cada instante [o homem] quer realizar-se como totalidade e cada uma de suas horas é monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem remédio, a não ser submergir mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria um instante único que jamais se repetirá e, dessa forma, dá origem à história (PAZ, 1982, p.190 -191).

Assim se percebe a poesia de Drummond como um retrato de seu tempo e que eterniza momentos e pensamentos como em uma tela, colocando a personagem/eu lírico em evidência de modo a buscar a identificação do leitor com as “dores do mundo” que perpassam sua poética.

Na presente análise buscaremos observar a presença das “marcas de seu tempo” que transparecem no “Poema de sete faces” (1930) e na letra de canção “Anjos tronchos” (2021) de Caetano Veloso. Nesse percurso de análise observar-se-á outros poemas/letras de canções que estabelecem uma relação dialógica com o poema de 1930, cada um como retrato de seu próprio tempo.

Na tentativa de capturar, de forma não redutora, a essência dessa poética e das demais que se apresentarão ao longo da análise, buscamos subsídios na proposta de análise apresentada por Umberto Eco no livro *Os limites da Interpretação*. Nessa obra, há três indagações que fundamentaram as teorias dos últimos anos no tocante à análise do texto literário: O que o autor quis dizer? O que o texto quis dizer independentemente do que intenta o autor? O que o leitor encontra no texto “relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios”? (ECO, 1995, p.7). Para este teórico, a iniciativa do intérprete é propor sobre o texto uma possibilidade que passe pelo crivo legitimador do próprio texto. Nesse caminho é que se constrói uma proposta de intertextualidade baseada na tríplice intenção (autor-modelo/texto/leitor-modelo). À vista disso, o leitor/analista fica “livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais” (ECO, 1995, p.16).

A interpretação, principalmente no tocante a textos modernos e contemporâneos, deve levar em consideração as múltiplas possibilidades dialógicas com outros textos, fato que requer maior atenção por parte do leitor.



## Intertextualidade e paródia ao longo do tempo

Dentro dessa perspectiva, é fulcral que o processo interpretativo leve em consideração a intertextualidade como um processo de superposição de um texto literário a outro que pode ser notado de forma direta ou indireta, de modo que a influência de um texto sobre outro texto pode vir de formas distintas, o que requer uma atenção redobrada. Na reescrita do poema é possível experimentar uma liberdade de recriação que deixa transparecer o conceito de paráfrase como um processo que não pretende copiar ou reproduzir, mas produzir algo novo, diferente, sem perder de vista o poema que o motivou.

Semelhantemente, a paródia se define pela intertextualidade, contudo se diferencia da paráfrase por ser marcada pelo deslocamento de uma motivação cômica ou irônica e pelo antagonismo de vozes arquitetadas em oposição crítica ao texto original. A "descontinuidade" desse tipo de texto atrai os movimentos literários radicais do início do séc. XX como o Futurismo e o Dadaísmo. SANT'ANNA (1985, p. 7) observa que "a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos".

Paes (1990: 59), por sua vez, considera que o poema-piada é a “pedra de toque do modernismo irreverente e iconoclasta de 22”. Deve-se observar que o humor não era um elemento bem aceito pela poesia “séria” tradicional, no entanto passa a ser amplamente aceito e até recomendável após a semana de 22.

SANT'ANNA (1985: 61), teorizando a respeito da diferença entre paródia e paráfrase, identificando que ambas são recriações que funcionam como um ato de apropriação; havendo “um deslocamento da propriedade do texto, a eliminação dos donos da escrita, a possibilidade de cada criador manipular o real do texto segundo suas inclinações críticas”.

A partir dessa perspectiva, percebe-se que o “Poema de sete faces”, de Drummond, serviu de inspiração para diversas reescrituras desde sua publicação em 1930 (*Alguma poesia*). Ocorrendo, na maioria dos casos, a paródia por meio de uma alteração temática do texto basilar, contrariando a ideia originalmente expressa, podendo fazer uso da ironia e da sátira para evidenciar o tom de crítica e promover a reflexão. A presente análise busca, de forma não redutora, propor uma análise de como se dá o processo de algumas dessas reescrituras.

## Os muitos anjos

Uma das mais conhecidas reescrituras do poema drummondiano e que rendeu muitas análises e publicações foi o poema “Com licença poética” (1976), de Adélia Prado, cujo próprio





título sugere o tom parodístico da composição. Adélia contraria a proposta temática de Drummond a partir do tipo de anjo que vaticina o destino dos dois eu líricos. No primeiro temos um Anjo torto, que vive nas sombras<sup>8</sup>, e que determina que Carlos será *gauche*<sup>9</sup> na vida, enquanto o segundo nos apresenta um anjo esbelto<sup>10</sup>, desses que tocam trombeta<sup>11</sup>, o qual profetiza que o eu lírico deve carregar bandeira, como para inaugurar um novo tempo para o gênero feminino. É possível perceber o intertexto tanto no campo semântico quanto no campo sintático, posto que as estruturas são paralelísticas, como se percebe na comparação:

Quando nasci, um anjo torto  
Desses que vivem na sombra  
Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.

Percebe-se, portanto, que o poema drummondiano apresenta o eu lírico como um ser deslocado e estranho, assim como o anjo que o predestina, como se houvesse uma identificação entre eles, assim como é possível perceber a identificação do anjo com o eu lírico no poema de Adélia, o qual apresenta um eu lírico destacado que é apresentado por meio de um anjo cuja beleza resplandece e que vem para anunciar uma grande mudança para as mulheres por meio da figura da poeta que erguerá essa bandeira, a bandeira dos direitos das mulheres. Nota-se uma transposição de sentido e um tom de crítica que confere ao texto o caráter parodístico.

Bosi considera que a imagem não é decalcada do modo de ser do objeto, mesmo que esta seja apreendida:

Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e de cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância (BOSI, 2004, p.22).

Assim, é possível notar que cada texto reflete uma realidade a qual está intrinsecamente relacionada a seu tempo. Podemos perceber a incompatibilidade do texto de Adélia para o tempo dos anos de 1930, quando foi publicado o texto de Drummond. Dessa forma, os textos não estão

<sup>8</sup> A sombra está em oposição à luz, representando tudo que seja irreal, fugidio e sujeito a mudanças. Na psicanálise, ela pode representar os traços inferiores do caráter, tudo aquilo que a pessoa recusa admitir ou reconhecer, porém sempre se impõe a ela. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 842)

<sup>9</sup> Da língua francesa, significa "esquerdo". No poema funciona como uma metáfora para quem é estranho, diferente, anda ao contrário da maioria..

<sup>10</sup> Símbolo moderno/contemporâneo de beleza imposta, em especial, às mulheres.

<sup>11</sup> Instrumento usado para anunciar grandes acontecimentos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 910)





decalcados dos seres que os produziram, além de refletir a imagem de uma construção social masculina adequada aos anos de 1930, assim como se percebe a adequação do papel feminino para os anos de 1976, período em que a luta pelo direito das mulheres estava no centro das discussões sociais e políticas no Brasil.

Outra reescritura do poema de Drummond ocorre na letra de canção “Até o fim” (1978), de Chico Buarque, que apresenta um anjo safado, que predestina o eu lírico a ser errado, mas ele não aceita a profecia e promete seguir tentado mudar seu destino “Até o fim”. Assim, ambas as paródias seguem um padrão semântico e sintático, mas que, ao mesmo tempo contraria o sentido original do poema de forma crítica e irônica:

Quando nasci, um anjo torto  
Desses que vivem na sombra  
Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

Quando nasci veio um anjo safado  
O chato dum querubim  
E decretou que eu tava predestinado  
A ser errado assim

É fulcral notar que, nos três textos, as imagens poéticas são extremamente pessoais e se referem especificamente ao nascimento de cada um de seus eu líricos e as profecias proferidas por anjos (específicos para cada eu lírico) a essas *personas* poéticas. Os dois primeiros vocábulos de cada poema demonstram se tratar de um momento específico e nos remete aos contos de fadas e às histórias da mitologia Grega como nas histórias de Psiquê, Narciso, Édipo e outros cujo destino fora selado ao nascer.

Na sequência, aparece a figura do anjo ora torto, ora esbelto, ora safado, mas todos com a mesma missão de vaticinar o destino destes recém nascidos que aparecem quase como um reflexo do próprio anjo. Ao longo das leituras, percebe-se que o destino dos três eu líricos está intimamente ligado ao fazer poético, como se fossem eles escolhidos para a nobre e, às vezes, ingrata missão de escrever poesias e compor canções com todos os pesos dessa nobre ofício, como uma “profissão de fé” moderna. Mas as paródias não param por aí, seguindo por caminhos tronchos e tortos até o fim.

### Entre anjos tortos e tronchos

Seguindo na mesma linha de reescritura, Caetano Veloso lança, em 2021, o álbum *Men coco*, cujo *single* “Anjos tronchos” funciona como uma paródia do poema de Drummond, como se pode observar:



Uns anjos tronchos do Vale do Silício  
Desses que vivem no escuro em plena luz  
Disseram vai ser virtuoso no vício  
Das telas dos azuis mais do que azuis

Agora a minha história é um denso algoritmo  
Que vende venda a vendedores reais  
Neurônios meus ganharam novo outro ritmo  
E mais e mais e mais e mais e mais

(...)

Palhaços líderes brotaram macabros  
No império e nos seus vastos quintais  
Ao que reveem impérios já milenares  
Munidos de controles totais

Anjos já mi ou bi ou trilionários  
Comandam só seus mi, bi, trilhões  
E nós, quando não somos otários  
Ouvimos Shoenberg, Webern, Cage, canções

Ah, morena bela estás aqui  
Sem pele, tela a tela  
Estamos aí

(...)

Mas há poemas como jamais  
Ou como algum poeta sonhou  
Nos tempos em que havia tempos atrás  
E eu vou, por que não?  
Eu vou, por que não? Eu vou

Uns anjos tronchos do Vale do Silício  
Tocaram fundo o minimíssimo grão  
E enquanto nós nos perguntamos do início  
Miss Eilish faz tudo do quarto com o irmão

Logo na primeira estrofe já se percebe os pontos que diferenciam essa paródia das demais, pois aqui se tem não um, mas “*uns anjos tronchos*”<sup>12</sup> cujo adjetivo pode remeter à ausência de asas ou de poderes sobrenaturais, pois se trata de homens que se creem anjos capazes de vaticinar destinos por meio da manipulação de dados. A identificação entre esses anjos e o eu lírico se dá pelo fato de serem eles todos seres humanos. Desse modo, esses anjos vão sendo caracterizados ao longo do texto como os mi, bi ou trilionários empresários do ramo tecnológico do “*Vale do Silício*”<sup>13</sup>, que determinam o futuro não apenas do eu lírico, mas de todos “*nós*” (4ª estrofe do excerto) por meio dos algoritmos que dominam nossos neurônios os quais ganharam novo ritmo, pouco a pouco,

<sup>12</sup> Torto, mal-acabado, mal-feito, tosco, mutilado, aleijado, truncado, privado de algum membro.

<sup>13</sup> Apelido dado à região da Califórnia (EUA) que abriga as maiores empresas de produção de circuitos eletrônicos e que serve de sede das grandes startups de alcance global (Google, Apple e Facebook dentre outras), contando com mão de obra especializada fornecida pela Universidade de Stanford que fica na região.



“mais e mais”. No trocadilho construído por meio da rima “algoritmo”/”ritmo” fica visível a forma como esses anjos controlam o ritmo dos pensamentos desses “virtuosos no vício” das telas azuis, direcionando-nos ao abismo do consumismo e da dominação de outras áreas da vida social e política (*“Palhaços líderes brotaram macabros/ No império e nos seus vastos quintais/ Ao que reveem impérios já milenares/ Munidos de controles totais”*).

Além disso, esses seres (anjos/homens) vivem no “escuro em plena luz”, simbolizando a atividade de dominação sem limites que exercem sem controle de qualquer natureza, agindo de forma obscura, embora seja do conhecimento de todos. Já a profecia, construída a partir de um jogo de palavras que explora a aliteração (*“vai ser virtuoso no vício”*) demonstra que quanto mais bem sucedido no vício das *“telas azuis”*, melhor, ou seja, quanto mais viciado, melhor para eles, pois maior será a exposição a pop art/propaganda que determinará o lucro obtido por eles. Nesse ponto se vê a temática destoante entre os três primeiros textos e o atual, pois não há uma identificação entre o Anjo e os homens, senão pela suposta humanidade, tampouco há uma identificação entre o vaticínio e a natureza do anjo, como ocorria nos textos anteriores, posto que eles mesmos não costumam usar o produtos que oferecem (as mídias sociais).

Fazendo uso de trocadilhos e jogo de palavras, Caetano nos mostra todo seu potencial irônico/crítico já apresentado desde os tempos do Tropicalismo. Em *“vende venda a vendedores”*, o trocadilho com o verbo vender oculta a substantivação da *“venda”* (tapa olho) que impede que os usuários percebam a dominação que ocorre em plena luz, mas de forma obscura (no escuro), sem que se perceba. São novos anjos de novos tempos.

## Novos tempo, novas profecias

É importante observar que distam 91 anos entre a composição basilar e o texto de Caetano. Essa distância temporal trouxe muitas mudanças sociais que se fazem notar na composição de 2021, assim como se percebe a diferença entre aquele e o texto de Adélia no tocante ao papel da mulher na sociedade, percebendo sempre a composição como um espelho de seu tempo.

O documentário “O dilema das redes” (2020), da Netflix, relata a experiência de alguns dos ex-colaboradores das principais empresas do ramo (Pinterest, Facebook, Twitter, Google e YouTube), tornando patente, para o usuário comum, como as operações dessas empresas captam os dados desses usuários e monitoram suas atividades, manipulando os caminhos de pesquisa e acesso nas redes. Esse filtro é feito por meio de algoritmos personalizados a partir dos acessos de cada usuário. A palavra “algoritmo”, criada pelo matemático persa Muhammad ibn Musa al-Khwarizmi, se refere, na adaptação para a ciência computacional, à combinação de um conjunto previsto



de instruções “bem definidas para a solução de um problema, como um desempenho de um cálculo em um número finito de etapas”<sup>14</sup>

Nos últimos anos, o acesso à internet foi intensificado e, de acordo com Zuboff (2021), as “tecnologias de informação e comunicação estão mais disseminadas do que a eletricidade, alcançando três dos sete bilhões de pessoas no mundo” (p. 16). Esse fator foi potencializado durante a pandemia da Covid 19, cujo confinamento e distanciamento social impôs novos meios de se conectar ao outro. Assim, os algoritmos e a manipulação do que se acessa nas redes passou a ser uma discussão comum no meio acadêmico e fora dele, em especial após as denúncias de fraude por Fake News nas eleições presidenciais dos EUA e do Brasil.

Vemos, portanto, um novo processo de formação do sujeito nesse novo modelo de sociedade que privilegia o virtual por diversos fatores. Segundo Araújo:

o processo de formação do sujeito transcorre sob o signo da contradição situada no âmago do seu ontos, isto é, na relação entre conteúdo e forma constituinte do ser enquanto sujeito, que na era digital se apresenta como uma versão deformada da experiência social, posto que copia a si mesma em uma versão imagética espetacular (Debord), ao passo que também congela e distrai a consciência por meio da sensação (Türcke) provocada pelo disparo frenético de estímulos imagéticos. (2021, p. 468)

Nesse processo, os algoritmos assumem a gestão, “orientada pela lógica da mercadoria no contexto histórico do neoliberalismo” (IDEM, p. 468) como uma forma de vigilância constante do sistema econômico sobre a experiência dos seres humanos, tirando do indivíduo a sua própria soberania por meio de uma pseudo liberdade travestida em uma falsa escolha individual a que se costuma definir, erroneamente, como “minha opinião”.

Desse modo, a experiência social toma uma nova forma a que Eugênio Bucci denomina por “superindústria do imaginário”:

A fisionomia da nossa era tem a textura, a consistência, a natureza – e, ao mesmo tempo, a fugacidade, a evanescência e a volatilidade – de uma cena que reluz na tela eletrônica. O que ali está é o que é. As figuras mutantes que se insinuam e se desfazem em miragens digitais têm a autoridade de índices da verdade: o que de fato existe se veste delas para se dar a ver e, por elas revestido, não precisa ser real para existir. A história não se escreve, a história se desenha (BUCCI, 2021, 23)

Diante dessa experiência social é que Caetano Veloso compõe a canção “Anjos Tronchos”, fazendo referência direta à dominação que tais “Anjos do Vale do Silício” vêm exercendo sobre os

<sup>14</sup> <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/570310-a-silenciosa-dominacao-por-algoritmos>, acesso em 03/12/21 10horas





seres humanos em geral que se permitem a dominação ou se vêem excluídos desse novo modelo social, pois, de acordo com Araújo:

Por meio da imagem digital, a tecnologia favorece ideologicamente a dominação da lógica social da mercadoria, não exatamente sobre os indivíduos, mas, na verdade, por dentro e ao seu redor. A digitalização cerca e preenche este sujeito - tela em seus modos de ser, posto que faz prevalecer a pura positividade imagética do espetáculo (spectacle) e da naturalização de processos que, em seus conteúdos e formas não são naturais, mas, ao contrário, são socialmente construídos e culturalmente condicionados. Assim, a experiência social é vivenciada de maneira deformada em suas condutas e práticas sociais. (ARAÚJO, 2021, p.468)

Portanto, a dominação não se parece com dominação, ou melhor, é como se a influência do indivíduo sobre os algoritmos desse a ele a falsa sensação de poder de escolha, tornando essa “servidão voluntária” mais amena e plenamente aceitável, podendo alcançar os mais diversos campos das relações sociais de forma imperceptível. Esses são os tempos dos Anjos tronchos que, destituídos da aura de sacralidade, são, assemelham-se aos deuses gregos que vaticinavam o destino dos homens, ou seja, tão humanos quanto nós.

### Considerações Finais

Logo, é possível perceber uma distinção razoável entre os anjos do século XX e os anjos do século XXI. Os três anjos do século XX, do texto basilar e das duas primeiras paródias analisadas, demonstram o personalismo das obras, pois o anjo de Drummond determina que ele será gauche na vida e, ao longo do texto, esse eu lírico demonstra a sensação de desamparo experimentada pelo abandono de Deus, reconhecendo-se como homem (Meu Deus, por que me abandonaste/Se sabias que eu não era Deus), deixando clara a distância entre o sagrado e o humano. Já o anjo de Adélia, por outro lado, concede um futuro próspero ao eu lírico que tem a missão sagrada de carregar bandeira, sendo ela uma iluminada (pela luz divina) que terá o papel de desbravar o terreno dos privilégios masculinos para impor os direitos das mulheres. Já o anjo de Chico, seguindo a tradição de seus muitos personagens que vivem malandramente à margem, determina que seu eu lírico não terá sucesso na vida e, embora ele lute constantemente contra essa profecia, o sagrado se impõe sobre o humano não oferecendo outro caminho a não ser seguir lutando, mesmo não obtendo êxito em suas possibilidades meramente humanas. Portanto, independente do destino de cada um, a manipulação vem por parte dos anjos que são seres divinos capazes de vaticinar o futuro irremediável de cada um, como Édipos modernos.



O texto de Caetano, no entanto, nos apresenta um novo tipo de anjo/homem que se considera Deus e se acha capaz de dominar multidões a serviço de seu próprio interesse, manipulando destinos pessoais, sociais e até de nações. Por outro lado, há homens que se deixam manipular por meio de “vendas” que obscurecem a realidade, em uma aceitação passiva. Porém, nesse ponto, os homens da letra da canção (de 2021) diferem diametralmente dos homens/mulher anteriores, pois eles (homens da letra de canção de Caetano) teriam a possibilidade de não aceitar o vaticínio/destino, podendo optar em receber ou não o que lhe fora destinado, diferente do eu lírico “todo ruim” de Chico, que não tem como impor sua vontade sobre o que lhe foi destinado. Aqui, no entanto, ocorre a falsa sensação de seguir sua própria vontade, sua “opinião” e não se sentir manipulado por esses anjos que agem no escuro em plena luz. Dessa forma, os homens de 2021 não se sentem obrigados a aceitar, pois não se trata de uma predição sagrada, mas eles aceitam quase sem questionar, de livre e espontânea vontade, pois se encontram vendidos para a realidade.

Embora a letra de canção (2021) faça uma análise crítica dessa dominação exercida pelas startups e os algoritmos, o eu lírico aponta os pontos positivos das redes com a democratização da arte como meio de salvação “*Mas há poemas como jamais / Ou como algum poeta sonhou*”, fazendo referência aos muitos poemas disponíveis na Rede como algum poeta jamais sonhou naqueles “*tempos atrás*”. Em outro ponto ele fala do alcance da arte por meio da internet ao falar de Arnold Schönberg (1874 – 1951), Anton Webern (1883 – 1945), John Cage (1912 – 1992), compositores vanguardistas que inovaram e desafiaram a ordem mundial, os quais não seriam acessíveis não fosse a internet, indicando que essa pode ser uma receita para os momentos em que “*não somos otários*”.

Percebe-se que o contraponto entre presente e passado está presente na letra de canção de Caetano por meio da intertextualidade que vai além do *poema de sete faces*, pois se percebe a referência à canção Falar a verdade da banda Cidade Negra (*Estamos aí*), fazendo referência esse usuário das redes que está sempre à disposição. Em outro trecho o intertexto se dá com a canção de sua própria autoria, fazendo referência ao princípio de sua carreira com a canção *Alegria alegria* e o movimento da Tropicália nos versos “E eu vou, por que não?/ Eu vou, por que não? Eu vou”, cujos versos remetem à mesma ideia básica dos versos da Cidade Negra, cujo questionamento e resposta costumam ser uma constante no cotidiano dos internautas

A arte, para Caetano é o ponto de contato desse novo ser com a sua humanidade, por isso, a canção se encerra fazendo referências a Miss Eilish que produziu seu disco com a ajuda do irmão dentro do quarto com o uso da mesma tecnologia que aprisiona, mas que aqui libertou, pois essa produção fez com que ela fosse a artista mais jovem a ser indicada ao Grammy Awards nas principais categorias. Enquanto ele próprio precisou montar um estúdio em casa para produzir o disco *Meu coco* durante a pandemia. Portanto, Caetano nos mostra os dois lados da internet, em um



constante movimento de aprisionar e libertar, deixando clara a opção que os homens têm diante desses “*Anjos tronchos*”.

Assim, é possível notar a circularidade do pensamento de Caetano que desde o início de sua carreira aponta para o poder salvador da arte tal como o declarou Nietzsche “Temos a arte para não morrer ante a verdade”. Nesse sentido ele, na letra de canção parodística, faz várias referências ao poder transformador da arte e o grande potencial de democratização da arte (acesso/ produção/divulgação) que só a internet é capaz de propiciar. Assim, nas próprias palavras de Caetano (com grifos meus): “*enquanto os homens (Anjos tronchos) exercem os seus podres poderes*”, muitas coisas ocorrem no mundo que nos podem dominar e destruir, mas “*apenas / Os hermetismos pascoais/ E os tons, os mil tons/ Seus sons e seus dons geniais (a arte)/ Nos salvam, nos salvarão/ Dessas trevas e nada mais...*” (CAETANO, *Podres poderes*, 1984).

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de M. E.G.Gomes. São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV, V). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de M. Lahud e Y. F. Vieira . S.Paulo: Hucitec, 1999.
- BORGES, H. H. de C. *Bandeira está para Ronsard... Signótica*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás. n. 4. jan./dez. 1992: 37-46.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOSI. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- BUCCI, E. *A Superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (edição digital)
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo Coletivo Periferia*: ebooksBrasil, 2003.
- ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PAES, J. P. *Tradução: ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.



SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia.* 4 ed. Ática: São Paulo, 1991.

SANT'ANNA, A. Drummond: o gouche no tempo. 3ª ed. Record: Rio de Janeiro, 1992.

WECIO PINHEIRO ARAÚJO (UFPB/Brasil) A IDEOLOGIA NA ERA DIGITAL: A IMAGEM E OS ALGORITMOS COMO FORMAS TECNOLÓGICAS DE DOMINAÇÃO SOCIAL - *ethic@*, Florianópolis, v. 20, n. 2, 461 - 488. Ago . 2021.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/82589/47563>

WELLEK, R.; WARREN A.. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.* Ted. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUBOFF, S. A era do capitalismo da vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira de poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.





## CORPOS DE PAPEL, EUS ENCENADOS: BIOBIBLIOGRAFIA TANATOGRÁFICA NA GEOPOESIA HETERONÍMICA DE PESSOA E SARAMAGO

Augusto Rodrigues da Silva Junior – (Pós-lit/UnB)<sup>15</sup>

Beatriz de Carvalho Santos (IL/UnB)<sup>16</sup>

**Resumo:** Diante das solidões do mundo, Fernando Pessoa e José Saramago nos lançam em arenas povoadas de eus ressignificados. Com o suporte da crítica polifônica, movimentando tanatografia e geopoesia (SILVA JUNIOR, 2014), desassossego e cinema literário, propomos uma análise comparativa entre heterônimos, ortônimos e outrônimos. Da vida em diálogo/drama, buscamos linguagens instituídas pela criação *plurifônica* pessoana e reverberações polifônicas em Saramago. Analisando comparativamente o conjunto pessoano com o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), investigamos digressões dos personagens heteronímicos Caeiro, Teive, Campos e Soares, de Fernando; Reis, Pessoa e José, de Saramago. Entre eus encenados e eus outrificados, buscamos, nessas terras de papel, os rastros de “biobibliografias tanatográficas” (RABELO, 2021). Os sentidos dos corpos e das existências se alteram: construídos com palavras, autorias e habitações em sistemas literários, apresentam eus, entre *inexistências* e *fazer*, cambiantes a cada obra. Entre vidas encarnadas e fantasmagorias, esse fazer, pela palavra, é um mundo e faz parte do mundo, como coloca Antonio Candido em *O discurso e a cidade*. Nesta pluridimensionalidade do jogo literário, coabitam os arranjadores Pessoa e Saramago, multiplicados pela existência de uma teoria do nome em *Todos os nomes* (SARAMAGO, 1997) e os geopoetas heteronímicos encarnados/encenados no filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (dir. João Botelho, 2020). Entre seres que dialogam com aqueles que estão no presente criativo, como coisa ausente, mas presentificada na *edútor*, o heterônimo é um ser de papel que foi criado, mas que se cria e cria pela linguagem, para ser artista, logo: humano.

**Palavras-chave:** Tanatografia; Heteronímia; Saramago; Pessoa; Geopoesia.

Diante das solidões do mundo, Fernando Pessoa e José Saramago nos lançam em arenas povoadas de seres ressignificados. Entre corpos de papel tão encarnados na obra em diálogo pessoana e nos eus encenados saramaguianos, os elementos biobibliográficos contam histórias e produzem obras. Na geopoesia desassossegada e heteronímica desses dois autores lusitanos, encontramos forças demoventes, que conjugam processo criativo de escrita, intenso processo dialógico com a tradição e “biobibliografias tanatográficas” (RABELO, 2021), que buscam alcançar o humano pela palavra, pelo livro, pela obra.

O nascer de um heterônimo foi fardo, é fado e vem sendo fato significativo no século XX. Essa travessia da lusofonia que passa, também, por Agostinho da Silva e Niemar – compõe uma marca única na literatura lusitana. Pessoa, Agostinho da Silva, Saramago e Niemar lançaram mão dessa faceta polifônica e plural. Cada qual, ao seu modo, construiu poéticas heteronímicas em estéticas multiplanares.

Um heterônimo, quando surge, movimenta as engrenagens do ser que escreve e ambos se movimentam em espiral. O labirinto imperfeito e engenhoso conduz o andante não para sua saída,

<sup>15</sup> Professor Associado do departamento de Teoria literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Docente e Pesquisador dos Programas de Pós-graduação POSLIT (Universidade de Brasília/UnB) e PPGLA (Universidade Estadual do Amazonas/UEA). Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

<sup>16</sup> Graduanda no Curso de Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas da Universidade de Brasília/UnB. Bolsista do Programa de Tutoria de Graduação (DEG/UnB). E-mail: beatrizcarvalho5000@gmail.com



mas para o seu eterno dialogismo. Da vida em drama, como colocou o próprio Pessoa, para a vida em diálogo, bem como Saramago construiu seus seres fulcrais, linguagens e faces são instituídas e respondidas em moto-contínuo. Máscaras e fantasmagorias, encarnações e desassossegos se orquestram em inacabamento e multiplicidade.

Pessoas, na criação plurifônica dessa condição que sempre evoca o outro, nascem e criam: sistemas em condição multiplicatória que levam a entender a vida em existência, em uma espécie de pessoalização da autoria. Escrevendo-se ao longo da autobiografia, na imortalidade da existência na biografia, seres encarnados tomam emprestado corpos (de papel) de outros. Para que se depositem neles partes de alma, fragmentos de espírito, encenações, tudo não passa de processos voltados para a biobibliografia tanatográfica em “curadoria polifônica”: “esse montar e remontar dos textos que se imbricam” (RABELO, 2021, p. 16). Ninguém (**Personne**; SCHNEIDER), nessa arena, assume o controle. Embora haja sempre um ortônimo, um narrador, (um diretor de cinema) que assinam o conjunto da obra, para a obra se realizar, ela precisa sempre da coletividade. Na engrenagem da multiplicidade, tudo se carnavaliza em responsabilidade:

A tanatografia, seja em escrita para a vida, seja na escrita para o fim, enuncia uma disputa profunda de autorias [...]. Para nós, o que os diferencia são justamente suas experiências particulares de tanatografia e, conseqüentemente, de existência na relação com a morte. O que mata um para a vida, permite que o outro viva para a morte (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2019, p.54).

Entre eus encenados e corpos de papel outrificados, buscamos, nessas terras de páginas e cenários, os rastros de biobibliografias tanatográficas que atribuem sentidos às presenças (sem corpos) e das existências de eus que se alteram porque assinam suas obras e convidam outros – seres de papel – a assinarem e encenarem no grande diálogo do mundo. É esse o dialogismo (**dialoguismo**) estabelecido por Bakhtin, que nos leva a pensar na polifonia como instrumento de liberdade e de construção artística e reflexiva. Em contato com o teórico criador da crítica polifônica, isso desvela-se:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1990, p.16).

Construídos com palavras, heterônimos, narradores, autorias investigam as formas de habitar sistemas literários em progresso. Eus são apresentados entre inexistências e fazeres, cambiantes a cada obra, em grande análise combinatória. Vidas encarnadas e fantasmagorias enformam justamente essa vontade de combinar vontades. Esse fazer, pela palavra, é “um mundo



e faz parte do mundo”, como coloca Antonio Candido em *O discurso e a cidade* (1993, p. 09-15). Se a vontade artística da polifonia é o mundo como vontade e representação de muitas vontades, nessa pluridimensionalidade do jogo literário coabitam os arranjadores Pessoa e Saramago, multiplicados pelas existências heteronímicas e outronímicas. Entre seres que dialogam com aqueles que estão no presente criativo, como coisa ausente, em curadoria polifônica, cada heterônimo é um ser de papel que foi criado, mas que se cria, pela autoria, para ser humano. Um nada que existe. É dessa humanidade biobibliográfica que Pessoa vai se alimentar e alimentar seus personagens. Entre a Revista *Orphen* e a *Educação do estoico*, entre o *Livro do desassossego* e a *Mensagem*, há um desejo profundo de buscar alguma verdade na linha fina do horizonte do porvir. Passar pelas formas imprecisas do mistério para chegar além da dor leva a uma atmosfera imprecisa. Como a própria vida que ainda não alcançou o horizonte que a esperava: é preciso passar do bojador.

Busquemos na crítica polifônica essa verve labiríntica do universo heteronímico que, por despojada e despreziosa, é calcada numa realidade chã e na ordem do dia. O clima e o horizonte que se efetivam são similares ao da produção escrita em progresso.

Em Pessoa, há dois fatos interessantes: os heterônimos e ortônimo se leem e se escrevem (recepção e crítica literária) e nunca assinam obras em parceria:

O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive – são ambas minhadamente alheia. (...) Há notáveis semelhanças, por outra, entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Mas, desde logo surge em Álvaro de Campos o desleixo do português, o desatado das imagens, mais íntimo e menos propositado que o de Soares (PESSOA, 1960, p. 129).

A vida em diálogo envolve essas movimentações em escritarias contínuas. Olhando o mar histórico, sempre há algo de cotidiano e diário, mesmo na sugestão de evasão e fantasmagoria. Se tudo é incerto e disperso, no conjunto, há sempre uma consciência-desassossegada de tudo que se escreve e se lê entre pares. No mesmo texto, um exemplo dessa visada teórica do universo pessoano por ele-mesmo:

Dividui Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática — Ésquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens (PESSOA, 1960, p. 130).

Muito interessante notar o processo de entendimento de poética e de construção dos personagens no universo respondível da arena heteronímica. O Aristóteles que lhe chega é o da poesia lírica e elegíaca, das tramas épicas e dramáticas. O pensamento dialético e galhofeiro se dá





na utilidade de um pensar-por-poética e um pensar por fingimento (“classificação aristoelicamente falsa”). O princípio polifônico-heteronímico e a multiplicidade (dialógica) entre os gêneros é notável na sua reflexão. Pessoa, consciente de sua inovação, sabe que usa o mesmo princípio, por assim dizer, aplicado por ele a Ésquilo. É o que reverbera em sua construção de máscaras heterônimas do Lácio. O pensar e sentir do mundo pela coletividade criadora e criativa evoca **politonalidades**:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. (PESSOA, 1960, p. 130-131).

Os graus e tons plurais da poesia lírica dependeriam, então, mais da sua capacidade de ser múltipla – essa é a característica fulcral da geopoesia. As criaturas (ortônimos, heterônimos, narradores, personagens) encaminham os sentimentos vários e pensamentos variáveis do mundo. Na coletividade de personagens, que, ainda em sentido aristotélico, responderiam-se pelo estilo e temperamento, seguem em outra direção. Note-se a expressão “um passo a mais”, que nos leva, implicitamente, à República de Platão – uma outra poética para os sentires e imaginares vários e fictícios. O poeta da inteligência utiliza sua imaginação para tornar tudo prosaístico e respondível – em poética platonista:

Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar (PESSOA, 1960, p. 131).

Pensando, como quem caminha, o prosaístico e a responsabilidade ganham força com os estados mentais e a força da despersonalização. Na matéria criativa de criação heteronímica, Pessoa multiplica-se em vozes no processo que leva à variação e à consolidação de uma poética socrática:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos insensivelmente diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente (PESSOA, 1960, p. 130).





Na passada final dessa **auto-psico-grafia** crítica, chegamos ao poeta que se torna vários. O dramático escreve em lírica; o lírico tece “elegíadas”; o épico destina “mensagens”; o dramático (em verso) inventa-se em multiplicidade.

Ana Medeiros, em sua Tese “A invenção do desassossego”, nos auxilia a pensar esse processo, ainda em “terreno pessoano”: “No texto em que define o *heteronymismo*, Pessoa adverte para o hibridismo de gêneros, para os graus de ficcionalidade na “escala poética” e para a despersonalização autoral” (MEDEIROS, 2017, p. 49). A pensadora, na corrente cínico-socrática, nos leva ao *elenchos* e ao *ágon*. Se, em Sócrates, o diálogo interno convida os parceiros em condição **dialogal**, o externo convida à polifonia. Em Pessoa, o grande tempo da cultura vozifica e prosifica os modos de diálogo em gente – e é justamente desse conjunto que Saramago vai multiplicar-se: “os grandes narradores do mundo, tal qual Homero, Píndaro” (MEDEIROS, 2017, p. 49); Ésquilo e o implícito Camões vozificavam seus narrares. Ecos de Sófocles e de Eurípedes, em seu encontro com Sócrates (em perspectiva nietzschiana), trazem o nascimento da heteronímia; Luciano, em seu “encontro” com Platão (em perspectiva bakhtinana), na heteronímia, no drama ou romance, engendra desassossegos.

Sendo eu a muita gente a tanta parte, Pessoa inventa pessoas para estar com gentes em toda parte: “Ah não ser eu toda gente a toda a parte” - verso final de “Ode Triunfal” (CAMPOS; PESSOA, 1960, p. 260) ganha novos significados nessa responsabilidade heteronímica. De forma detalhada, as vozes existentes na heteronímia tomam forma quando os pedaços, anteriormente criados e não publicados, enquanto Pessoa era vivo, se transformam num só, nesse “baú de manuscritos” que convidam à auto-paleografia:

### Tenho Mais Almas que Uma

Vivem em nós inúmeros;  
Se penso ou sinto, ignoro  
Quem é que pensa ou sente.  
Sou somente o lugar  
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.  
Há mais eus do que eu mesmo.  
Existo todavia  
Indiferente a todos.  
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados  
Do que sinto ou não sinto  
Disputam em quem sou.  
Ignoro-os. Nada ditam  
A quem me sei: eu 'screvo.  
(REIS, 1994).



Partindo do labirinto interior de Ricardo Reis, concluímos, em análise, a complexidade de se descobrir quem é si próprio em determinada realidade. Seria Reis (em sua própria consciência) objeto de pura imaginação? A disputa de vozes, nesse poema, é muito interessante. Um desejo de autoria aflora em meio a tantas almas. Viver “em nós” inúmeros é a multiplicação e multiplicidade da multidão heteronímica constatada. O intermédio está justamente em quem pensa ou sente, mas o existir é **autorial**. Se heterônimo é ser lugar, mas é se ser a que se sabe: o eu 'screve. Como coloca José Gil em suas reflexões sobre:

Eis como, ao fixar uma «consciência de sensação de vazio», a consciência constrói uma figura do eu vazio, nulo, falhado. Uma vez construído, o eu absorve, chamando a si, qualquer outra sensação que possa aparecer no campo da consciência, para ser analisada; ou antes, afasta-a, ocupando-se apenas da distância entre ela e a consciência, para fazer desta uma nova sensação de vazio e alimentar o vácuo interno do eu (GIL, 1986, p. 235).

Falamos aqui sobre multiplicidades de sentimentos, acontecimentos de sensações e sobre estados de alma. O processo de criação de um heterônimo não é como o processo da criação de uma personagem. Embora existam correspondências, a intermediação vital e volitiva movimentase em outras paragens. Porém, na prosa, quando o personagem é autor, ele também mergulha em uma heteronímia:

Por fim, se cada heterônimo tem o seu universo próprio onde mergulha raízes para criar, é porque possui um *horizonte* poético específico. Tem a sua própria linguagem e o seu próprio espaço poético, delimitando esferas que só a ele pertencem. Assim, só se dá o nascimento de um heterônimo quando o estilo remete para um horizonte próprio – para uma «pessoa» (GIL, 1986, p. 218).

Nessa “troca de corpos”, diante desse “sacrifício”, a negação a que o autor se refere faz parte não somente de um comportamento de Fernando Pessoa, como também de Saramago. É assim que eles se transformam: para ressignificar, negam os seus eus verdadeiros e traçam mais de um caminho – interconectados, como a foz de um rio, cujas águas desaguam em outro corpo de águas. Ou como num pulsar vivo de um corpo de carne, de um coração, dividem-se as artérias; de um corpo de papel, espalha-se a tinta, reparte-se o ser e faz-se a geopoesia:

Neste sentido, o devir-si próprio implica o despir de todas as «cascas» do eu: com efeito, o si próprio, esse ponto de fuga de todas as multiplicidades e, portanto, de todos os devir-outros, obtém-se através da negação dos «outros» que se autonomizam graças à «dissiparidade em abismo», processo que também pode ser descrito como uma multiplicação de micro-negações dos múltiplos outros em que o sujeito se transforma. De cada vez que o sujeito se torna um outro, a consciência (de «si próprio», como consciência abstracta e impessoal; e não como «consciência de si» de um eu) separa-se dele, negando-o: adopto as formas de um outro, depois desligo-me dele, nego-o. É uma micro-negação” (GIL, 1986, p. 199-200).



Para tal, recorreremos ao “quadro das variantes discursivas no campo crítico-polifônico”, formulado por Augusto Silva Junior, em artigo intitulado “Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin (2010)”. Atente-se para a enumeração:

- 1) Dialogismo: superação da consciência monológica estabelecida por um jogo dramático. Necessidade da réplica e instauração de uma arquitetura da responsabilidade. Predomínio do inacabamento, a realidade em construção, os gêneros em formação etc. (...).
- 3) Relações dialógicas superficiais: se o ato busca apenas a realidade e a avaliação restrita desta realidade, acontece uma “relação dialógica mínima”. Embora os “Diálogos socráticos”, de uma perspectiva bakhtiniana, sejam o gênero basilar do romance, eles também podem aproximar-se de uma “forma meramente externa de dialogismo” (BAKHTIN, 2008, p. 327). Embora estas relações dialógicas sejam limitadas, são formas que tentam superar o “modelo monológico do mundo” (*Idem*, p. 328). (...).
- 4) Relações monológicas superficiais: rastros de elementos negativos do Diálogo socrático: hierarquia (mestre-aluno), desqualificação sofisticada do discurso do outro, falsa modéstia etc. Por outro lado, fendas positivas e fronteiriças: Sócrates defendia ideias próprias articulando as vozes dos outros. (...).
- 6) Monologismo: negação da isonomia entre as consciências. A não percepção do indivíduo como fronteira, negação do outro como ser capaz de posicionar-se e tomar decisões. Última palavra, tese, texto teórico, apocalipse. (...).
- 8) Monologismo dialógico: discursos dogmáticos e/ou panfletários que são construídos com elementos polifônicos. Exs.: Blaise Pascal e Padre Antônio Vieira; Teóricos Iluministas (Rousseau, Voltaire etc.). No campo literário: textos teatrais de Shakespeare, o romance monológico de Tolstói, a poética heteronímica de Fernando Pessoa, dentre outros (SILVA JUNIOR, 2010).

Interessam-nos aquelas que conformam justamente alguns pilares da crítica polifônica: o “dialogismo” (1) da prosa, nas “relações dialógicas superficiais”; (3) das tragédias e dos diálogos socráticos, nas “relações monológicas superficiais”; (4) marcas verificáveis nas sátiras menipeias e o prenúncio da polifonia; o “monologismo” (6) da épica; e, por fim, o “monologismo dialógico” (8) do mundo de fronteiras, essenciais ao desenvolvimento de poética como a de Pessoa. As tipologias discursivas, então, não são rígidas, mas permeáveis. Criam liminaridades que modalizam a essência dos gêneros do discurso, gêneros textuais e do literário.

Heteronímia engendrou tanatografia: Pessoa surge como defunto personagem de Saramago justamente porque somente a um morto é possível dizer tudo e enfrentar a história, o cânone e uma nova possibilidade de informação heteronímica – sem “arriscar-se”. Entre a fantasmagoria e a condição de defunto-carnavalizante, entre o desassossego e o fingimento, as pontes que Reis atravessa no ano da morte de Pessoa (1935), e no ano posterior, nunca são pontes de tédio. O mundo habitado pelas *Personae* de Saramago encontra contradições que apresentam a ascensão de totalitarismos e que apresentam os poetas no centro de uma tensão eurocêntrica – fadada à guerra e esfacelamento.





Por sua vez, o Ricardo Reis, o Pessoa, e até mesmo o narrador do *Ano da morte* circulam no fingimento que é tudo: de um nada que existe de palavra, para as obras que vão se compondo e alimentando invenção e reinvenções do desassossego:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará agora pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem... (SARAMAGO, 2010, p. 20).

O contato com a prosaística romanesca, a que nosso percurso nos conduziu até aqui, permite que adentremos em terreno saramaguiano. Ao enfrentar Pessoa, ao retomar heterônimos, ao escrever uma narrativa sepulcral: ele se afirma. Do nevoeiro, fez-se o *Ano da morte* de **Pessoa**. De névoa e ascensão de totalitarismos, fez-se o ano de 1936. E quase cinquenta anos depois, José Saramago se fez. Embora **rexista** algo que o narrador-poético do *Ano da morte* nomeia por esperança, vontade, Verdade é pelo riso da morte que Saramago realmente pode dialogar com Pessoa. Um poeta defunto tornado defunto personagem de romance. Assim, o romance saramaguiano é estruturado a partir de uma vontade de acrescentar um ponto final numa história-base rascunhada em pedaços. Mas a força-viva da heteronímia constitui-se no próprio inacabamento.

Analisando comparativamente o conjunto pessoano com o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), investigamos digressões dos personagens heteronímicos Caeiro, Teive, Campos e Soares, que são seres sem corpo, mas eus com obras. Ligados ao universo do ser de carne e osso, Fernando Pessoa, eles se movem como pensadores, como geopoetas diferentes e, principalmente, como autores – numa autoria em progresso.

Ricardo Reis de Saramago é um homem sem rumo, que se vê diante de um mundo em guerra e muitos conflitos políticos. Consola-se entre dois amores: Marcenda, que remete ao Reis das *Odes* e da busca de uma ausência corporal, e o amor carnal com Lídia, com quem aprende o presente, a política e o mal-estar cotidiano do mundo. Vê-se, por fim, perturbado e agraciado pela presença do fantasma de Fernando Pessoa. É assim que ele passa o seu tempo: formando diálogos, vivenciando atritos amorosos e escrevendo poesia em picos repentinos de inspiração. Aprendendo a des-ler, o Reis de Saramago vai deixando o mundo, posto que o mundo está deixado (de lado). Os ecos de heteronímia sempre sugerem uma capacidade de multiplicar-se em outros. Álvaro de Campos, em coros urbanos; Caeiro, com o menino que desceu da cruz; e Ricardo Reis, que sente ter mais almas que uma.





Num de seus encontros com o fantasma de Fernando Pessoa, Ricardo, ao sugerir ler um de seus versos ao defunto, este lhe responde já conhecer as suas obras, uma vez que não há nada que ambos não saibam um sobre o outro. É nesse momento que o leitor pode se deparar com a confusão de ideias: Ricardo Reis, pode ser, parte de Fernando Pessoa/ortônimo, um de seus eus. Mas não o Ricardo Reis de Saramago. O que o romancista faz, na realidade, é a releitura, recriação do heterônimo pessoano em uma vertente volitivo-vital. O gênero romance permite mais essa faceta a Saramago: a curadoria polifônica. Assegurando existirem *personas* distintas, o seu protagonista e seu precursor, em forma de personagens, multiplicam-se em quatro pessoas distintas. Pessoas pluralizadas que são mais dos mesmos e mais de cada outro – que só pode existir em arena heteronímica. Ao responder a Pessoa, por meio do literário, criando um narrador outronímico, Saramago multiplica, ainda, e acrescenta a sua pessoa e o seu narrador – que sonha em ser poeta. Com isso, fica na fronteira entre a prosa e a poesia, o diálogo e a tanatografia: e tudo se organiza prosaísticamente na geopoesia do Nobel Português.

A partir de um heterônimo feito de um nada que é obra, de um ortônimo que foi presença e publicação, seu narrador de palavra e de papel também habita aquela época de ascensões de regimes totalitários. Mas reverbera nele o conhecimento da história do século XX: biobibliograficamente instituída entre 1888 e 1984 – respectivamente data de nascimento de Pessoa e data de publicação do livro saramaguiano. O romance se situa nos anos da morte de Pessoa (1935) e de Reis (1936), mas reverbera todo o conhecimento do mal-estar do século experimentado por Saramago (nascido em 1922). O tempo presente de ambos os quais, nessa multiplicação biobibliográfica e tanatográfica, funde os movimentos autorais ao século XX de fracassos e contradições.

Para o mundo, mais que a todos, a heteronímia foi generosa: diante dela, encontramos a poesia de Fernando Pessoa – mito que é feito de quase-nadas, sendo um nada que é inteiro em tudo que vem sendo publicado após a sua morte. Um inteiro multiplicado que Saramago fez um mundo. Ricardo Reis vai e volta em diversas tentativas de ora esbarrar com os prazeres naturais, ora descansar em seus pensamentos acerca da fugacidade do tempo. Na mesma prosa poética, o defunto ortônimo, tornado heterônimo, nos é apresentado tanatograficamente: personagem cômica, irônica e irreverente. Pessoa que nos leva a Álvaro de Campos – um personagem coadjuvante do *Ano da morte* – afinal, é ele quem publica o necrológio pessoano no jornal e é ele quem envia o telegrama avisando o amigo exilado no Brasil da morte de Fernando.

Para finalizar, trazemos justamente o poeta (personagem coadjuvante de Saramago) que partiu para Glasgow. Lido nesse contexto de heterônimos, entre e anos e escritas de mortes, encontramos mais questões sepulcrais na tabacaria do que pode julgar nossa vã tanatografia:



### Tabacaria

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,  
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.  
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,  
E não tivesse mais irmandade com as coisas  
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua  
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada  
De dentro da minha cabeça,  
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.  
(CAMPOS, 1960, p. 323-324).

Álvaro de Campos não foi matado, nem por Pessoa, nem por Saramago, e vê-se na contemplação do espetáculo da morte sempre um desabafo sincero e geopoético composto por palavras e sons, choques e urbanidades. A pequena, do chocolate, desaparece quase em fantasmagoria; “O próprio Alves”, dono da Tabacaria, é morto poucos poemas depois (CAMPOS, 1960, p. 349). A morte põe umidade nas coisas e a palavra – tanatograficamente – revela verdade e lucidez de quem está (se estivesse) para morrer.

Essa atmosfera da tabacaria tão urbana e cinêmica é apreendida pela tradução cinêmica e coletiva de *O ano da morte de Ricardo Reis* (BOTELHO, 2020). O filme é construído exatamente como aqueles filmes citados ao longo do romance de Saramago – citados e assistidos pelo Ricardo Reis personificado e redivivo. Esse mesmo Reis que, por sua vez, em observação dialogal e absorção silenciosa, assiste o mundo como quem se sabe e escreve, como quem ama (Lídia; Marcenda) e protesta. A multiplicação de heterônimos, no cinema literário, ganha mais camadas – merecem estudo à parte. Destaque-se aqui apenas a intrincada rede urdida por Pessoa, Saramago e Botelho (e todos os outros fazedores cinêmicos) que assinam a tradução coletiva dessa produção fílmica.

Vamos aos fatos, pois é tempo de concluir: Pessoa estabelece uma polifonia **matrizada** em vozes que habitam nele (SCHNEIDER, 2013, p. 142; tradução nossa), si mesmo e **dialoguista**, no conjunto plural de tantas presenças autorais, dentre elas, principalmente, Caeiro, Reis, Campos



e Bernardo Soares (com quem chega a disputar a autoria do *Livro do Desassossego*); Saramago assina o romance, mas cria um narrador que deseja ser poeta (ortonímico?) e retoma o heterônimo do outro, fazendo-o “outrônimo”. Pessoa, que existiu, é defunto personagem que volta e movimentase em condição fantasmagórica (e heteronímica). No filme, além desse jogo de retornos de heterônimos, ortônimos, personagens tanatograficamente retornantes (**revenants**), temos a encarnação dessas figuras nos corpos dos atores – fantasmagorias encarnadas nas encenações cercadas de luz, câmera, figurino, trilha sonora, voz, fotografia, direção e tudo que poderia ser nomeado cinematicamente.

Nos últimos momentos do filme, em que a fantasmagoria pessoana vem acolher Ricardo Reis (1936), transfigurada em encenação como um bom e velho amigo, essa multiplicação da heteronímia multiplica-se em imagens e memórias póstumas de Seres e Pessoas. Nas escritas de morte (poesia, romance, roteiro), na encenação da morte (cinêmica), reside uma pulsão, embora melancólica e lutuosa, de vida. Os heterônimos existem e existiram. Vão-se os autores, ficam os livros, eis o mundo como arte e representação. Eternizam-se, assim, seres de papel (letras pretas em papel branco, creme ou amarelado) no que já foi a vida, no que é a morte, em tudo que pode ser tanatografia. Sem o ranger de ossos, na imitação da película clarescura, a ação de ler se apaga e o silêncio se faz após o último verso declamado, após as letras com nomes se findarem. Mas no conjunto pessoano, no *Ano da morte de Ricardo Reis* saramaguiano e no cinema botelhiano, Ricardo Reis nunca morre: parte com Pessoa – o livro se finda, o filme acaba – fica encantado.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou A Metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água Editora, 1986.

MEDEIROS, Ana Clara M. de. *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego*. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MEDEIROS, Ana Clara M. de, & SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Quando um heterônimo se suicida: Tanatografia e alteridade na educação do estoico, Barão de Teive. *Revista Criação & Crítica*, (23), p. 47-64, 2019.

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS. Direção: João Botelho. Produção: Alexandre Oliveira / Ar de Filmes. Portugal, 2020.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.



PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis* – Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

RABELO, Sara Gonçalves. *Mulheres de Vésperas*: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade federal de Uberlândia. Uberlândia, 2021.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHNEIDER, Michel. Personne. *Lu et entendu*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013. p. 137-173.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Tanatografias em José Saramago*: As Intermitências da Morte. Glauks (UFV), v. 9, 2009. p. 29-53.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência* (online). n. 163. Campinas, p. 1-8, 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, Geórgia. *Godoy Garcia e Niemar*: um canto geral centroestino. ESTUDOS CONTEMPORANEOS DA SUBJETIVIDADE. v. 5. 2015. p. 232-248.





## AS VOZES DO TEMPO: UM ESTUDO SOBRE AS NARRADORAS E A ORGANIZAÇÃO TEMPORAL EM *A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS*.

Layse Dayana Lima Santos(PPGLB/UFMA)<sup>17</sup>

**Resumo:** O presente estudo pretende debater dois aspectos composicionais do romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* de Maria José Silveira, a voz e o tempo da narrativa. Constituindo-se de um recorte do trabalho dissertativo intitulado “Histórias de mães memórias de filhas: um estudo das intersecções e confluências entre ficção, história e memória em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*”, busca compreender o papel das narradoras e da organização temporal do romance para a representação feminina apresentada na obra. O que se fará adotando procedimentos de uma pesquisa de natureza básica, com objetivos explicativos e procedimentos bibliográficos. Com esse fim, ampara-se em estudiosos como Gerrad Genette e Michail Bakhtin. Para ao final concluir que as narradoras e o tempo assumem papel consolidador da proposta representativa, assim como didático ao oportunizar o contato direto entre o leitor e mais de 500 anos de história das mulheres.

**Palavras-chave:** Narradoras, Tempo, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*.

### Introdução

*A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* é um título no mínimo inusitado para um romance, difícil de memorizar, assim como de compreender. No entanto, é perfeitamente apropriado ao enredo e à complexidade da trama. O romance de Maria José Silveira propõe uma revisitação à história do Brasil através da narrativa de uma linhagem de mulheres da mesma família. Ao todo, são 21 mulheres, que, como o nome do romance sugere, alternam entre o papel de mãe e o de filha.

Em sua organização, traz, a cada capítulo, a narrativa de uma mulher da família, apresentada pela narradora como filha, mãe e principalmente como mulher brasileira. Sendo portanto, posicionada ativamente dentro da história do Brasil através das memórias familiares.

A adoção de uma proposição memorialística resulta em uma proposta de reconstrução histórica que dista da postura sexista mormente preconizada pela historiografia, principalmente, até parte do século XIX e viabiliza um estudo acerca da representação feminina a partir das mudanças ocorridas na condição feminina dentro de um quadro da história do Brasil. Por isso, busca-se, neste artigo, observar como a representação feminina é construída no romance, a partir da observação de dois de seus atributos composicionais, a voz narrativa e o tempo.

---

<sup>17</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PGLB) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – laysedayana@hotmail.com.



## A voz das mães e das filhas

Conhecer e compreender quem nos conta a história dessas mulheres permite a localização desse sujeito dentro de um plano social, de um lugar de fala, que confira legitimidade a seu discurso. Uma vez que, “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra.” (BAKHTIN, 2010, p. 135)

E é exatamente nas narradoras que encontramos a originalidade narrativa de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, um romance com duas narradoras, dois níveis narrativos, dois tipos de narradora, que traz uma história narrada a partir de memórias inexplicáveis, pela voz quase sempre uníssona de suas narradoras. São essas as características que exploraremos neste tópico, a começar pela incomum presença de duas narradoras não simultâneas, a saber: Maria Flor e Amanda; apresentadas, respectivamente, no penúltimo e no último capítulo da narrativa.

Essa apresentação, no entanto, não as posiciona diretamente como narradoras, pois, a princípio, os relatos da vida de ambas as localizam, simplesmente, como mulheres da família, de modo que, a resolução que permite afirmar que elas são as narradoras do romance é atingida por meio de algumas pistas assinaladas desde o diálogo que antecede a narração da história das mulheres.

Na primeira dessas pistas, a narradora afirma: “Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família” (SILVEIRA, 2019, p. 14)

Dirigindo-se diretamente a seus interlocutores, ela deixa entrever sua posição com relação à narrativa, pois, ao afirmar que contará a história das mulheres da família, sugere pertencer à mesma família de seus ouvintes. No entanto, a narrativa não faz qualquer menção ao nome dessa família, ao passo que, a única informação que se pode sustentar sobre ela é que se trata de uma família brasileira, visto que o curso da história dessas mulheres segue concomitantemente ao curso da história do Brasil.

Unindo esse contexto histórico à ausência de um nome para essa família, a narrativa leva a crer, em princípio, que os interlocutores desse diálogo são o próprio povo brasileiro. Perspectiva que também ganha força levando-se em conta que o diálogo inicial é apenas sugerido, visto que apenas a narradora se manifesta, não havendo qualquer resposta ou intervenção de seus interlocutores. Com isso, sempre que a narradora se dirige a seus ouvintes, tem-se a sensação de que ela está falando com os leitores brasileiros.

Isso também se deve à dificuldade de identificação da narradora, pois a voz narrativa, ao contar a história das mulheres, utiliza a terceira pessoa, ocultando sua identidade. Mudando para a primeira pessoa em algumas das pausas que faz durante a narração, seja para falar com o leitor, seja



para apresentar suas opiniões sobre as personagens seja sobre aspectos da vida delas. Como vemos abaixo:

E vocês querem saber se as informações que Diana conseguiu no escritório ajudaram na fuga do carregamento de escravos? Eu até poderia dizer que sim, não poderia?, e dar um *beaux final romantique* à instável história da vida de Diana. Mas não, posso até não contar tudo, mas mentir para adoçar ou suavizar as coisas, isso não farei. (SILVEIRA, 2019, p. 211)

Utilizando a primeira pessoa, a narradora aproveita, ainda, para dirigir esclarecimentos ao leitor acerca do como conduzirá a narrativa. Deixando claro, no trecho acima, que seu compromisso é com a transmissão do narrado tal qual assevera ter acontecido, negando qualquer subjetivismo que vise romantizar a história dessas mulheres. Contudo, suas indicações nem sempre se confirmam em suas ações, uma vez que, em diversos momentos, ela volta a interromper a narração para expressar suas opiniões, subjetivando a narrativa. É o que se observa no seguinte trecho:

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram e não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois ou três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas como muito gostariam de pintá-las. (SILVEIRA, 2019, p. 153)

Nessa intervenção, a narradora faz ver que, no exercício da atividade narrativa, o seu papel não é apenas de relatora, pois questiona a ideia de mulher frágil. Ao fazê-lo, torna visível sua posição enquanto promotora de uma história das mulheres compatível com as exigências sociais, econômicas e políticas de cada época, reforçando que esta obra visa localizar ativamente o sujeito feminino dentro da história do Brasil.

O que pode ser associado a outro aspecto do ato narrativo que vale assinalar aqui: a forma como as narradoras conduzem a narrativa. Assumindo, quase sempre sozinhas, a voz dos personagens, conduzindo suas ações e pensamentos e tornando raros os momentos nos quais utilizam o discurso direto, uma vez que, na maior parte do tempo, utilizam o discurso indireto e, em alguns momentos, o discurso indireto livre.

Esse formato de condução assevera a opção narrativa, já assinalada, pela focalização zero ou narrativa não focalizada. Nessa perspectiva, é essencial reconhecer as narradoras enquanto sujeitos “essencialmente social(s), historicamente concreto(s)” (BAKHTIN, 2010, P. 135). Principalmente, porque elas pertencem a essa família, portanto seria improvável não localizar as inclinações ideológicas das narradoras. Visto que, como bem assinala Bakhtin:



O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAKHTIN, 2010, P. 135).

Assim, mesmo que optem pelo uso da terceira pessoa e que afirmem a seus interlocutores que narram com objetividade, as narradoras não podem desligar-se de suas ideologias, as quais se revelam direta ou indiretamente no decorrer da narrativa.

A segunda pista, quanto à identidade das narradoras, surge da associação de dois trechos do diálogo entre elas e seus ouvintes; o primeiro trecho localizado no diálogo anterior à narrativa das mulheres da família, e o segundo no final da narrativa. Somente assim, se percebe que a narradora é também uma personagem da história.

Veja-se o primeiro trecho: “ “E, já que a hora cada vez mais se aproxima, vamos começar a contar a história por onde ela começou. Com Inaiá, a pequena tupiniquim, a origem”. (SILVEIRA, 2019, p. 14). Isoladamente, o trecho sugere que algo está prestes a acontecer, no entanto não apresenta nenhum indício que permita inferir a que evento se refere a narradora, inserindo o leitor em mais um contexto de dúvida. De modo que, o leitor que já desconhecia a identidade da narradora e de seus ouvintes, descobre que também desconhece o contexto da narração.

Mas, se somarmos a essa sugestão inicial as informações apresentadas ao final do capítulo de Maria Flor podemos obter essa resposta. Com esse fim, observe-se o relato do momento em que ela e Joaquim acabaram de descobrir que serão pais de gêmeos:

Mas agora estão rindo com a novidade, pensando no que terá de ser feito, neurônios e adrenalina antenados nesse inesperado futuro que agora será o deles; na ultrassonografia que Maria Flor acaba de fazer, souberam que não terão apenas um filho, mas gêmeos, uma mulher e um homem.

Vocês. (SILVEIRA, 2019, p. 284)

Ao dizer, “vocês”, percebe-se que a narradora se dirige a seus ouvintes, revelando ao leitor a identidade deles, desse segundo trecho descobrimos, então, que os interlocutores do diálogo que introduz a narrativa são os filhos de Maria Flor. Portanto, os ouvintes não interagem com a narradora quando ela se dirige a eles, simplesmente porque ainda não nasceram. Isso, no entanto, ainda não é suficiente para identificar a narradora, pois não sabemos a relação existente entre ela e os filhos da personagem.





Para localizar essa informação, deve-se retornar ao primeiro trecho para analisar a palavra “hora” e inseri-la no contexto assinalado no segundo trecho. Fazendo-se isso, percebe-se que essa “hora”, que antes representava um evento próximo, porém abstrato, ao ser aliada à imagem de Maria Flor gestante, remete à hora do parto.

Nesse contexto, deduz-se que Maria Flor é a narradora e que está contando aos filhos, que carrega no ventre, a história das mulheres da família.

Seria essa a grande revelação do romance, não fosse a publicação da segunda edição do livro em 2019, na qual houve o acréscimo de mais uma personagem, Amanda. Assim, a história tem um primeiro final com Maria Flor, mas reinicia-se com sua filha.

O acréscimo desse capítulo em nada altera os 20 capítulos publicados na primeira edição, mas, quando se chega ao final do capítulo 21, a dúvida sobre a identidade da narradora volta a aparecer. Tudo isso, porque ela volta a dialogar com seus interlocutores no final desse último capítulo nos seguintes termos: “Chegamos assim, mais uma vez, ao final de nossa história”. (SILVEIRA, 2019, p. 311)

Desse trecho fica evidente que a inclusão deste novo capítulo é, na verdade, produto de uma nova narração, a história foi recontada. E conforme avançamos na análise do trecho percebemos que os interlocutores daquele diálogo inicial já não são os mesmos, pois a narradora afirma: “A hora está próxima.” (SILVEIRA, 2019, p. 311)

A “hora” a que se refere agora já não pode estar relacionada à gestação de Maria Flor, pois neste momento da narrativa ela já está prestes a se tornar avó. Mas, observando-se que, no final do capítulo, Amanda está com nove meses de gestação, caminhando na praia com a bisavó, Rosa Alfonsina, vê-se que Amanda e a narradora estão grávidas e no mesmo lugar: “Aqui, na beira do mar onde você vai nascer, a manhã brilhará com o mesmo sol dourado que acariciou Inaiá, o primeiro útero de onde você veio”. (SILVEIRA, 2019, p. 311)

Esse percurso, permite afirmar que a narrativa possui duas narradoras não simultâneas, pois, cada uma, a seu tempo, contou a história das mulheres da família a seus filhos antes deles nascerem. A segunda narração, conduzida por Amanda, ocorre *ipsis litteris* até o capítulo de Maria Flor, tornando-se original quando passa a narrar, também em terceira pessoa, a própria história.

O segundo ponto do trabalho narrativo que se pretende destacar, refere-se à presença de dois níveis narrativos e à utilização deles pela narração.

Para Genette (2017, p. 305) os níveis narrativos cumprem o papel de posicionar o narrador frente à narrativa. Para tanto, faz-se necessário considerar a existência de dois tempos distinguíveis dentro da narrativa: o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa.



De acordo com o estudioso, “todo acontecimento contado por meio de uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, 2017, p. 305 - 306). Portanto, no primeiro nível narrativo temos o diálogo entre a narradora e seus filhos, uma vez que este diálogo se constitui como ato produtor da narrativa principal. Enquanto no segundo, e imediatamente superior, nível temos a histórias das mulheres da família.

Genette faz ainda uma distinção entre três níveis diegéticos: o extradiegético, o intradiegético e o metadieético. Ao passo que, por nível extradiegético entenda-se aquele no qual o narrador se mostra exterior à diegese, à narração; enquanto por nível intradiegético compreende-se a própria diegese, é nesse nível que se localizam os fatos narrados. Já o nível metadieético constitui uma narrativa de segundo grau, que pode, ainda, apresentar um novo narrador.

Assim, pode-se concluir que *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* inicia-se em nível extradiegético, pois a abertura da obra traz um diálogo externo à narração; para depois seguir em nível intradiegético, trazendo os eventos que compõem a diegese.

Com isso, pode-se concluir também que a narradora transita entre esses dois níveis, pois concentra-se ora em seus narratários, ora na narrativa. Esse deslocamento entre os níveis diegéticos também foi estudado por Genette (2017, p. 312), o qual chamou-o de metalepse e definiu-o como: “A passagem de um nível narrativo para outro”.

Essas metalepses se consolidam no romance cada vez que a narradora pausa a narração para dirigir-se a seus interlocutores, saindo, com isso, do nível intradiegético para estabelecer-se no nível extradiegético. Logo, o nível extradiegético compreende, além do diálogo que inicia e finaliza o romance, as metalepses dirigidas aos narratários no decorrer da narrativa.

Já o nível intradieético, compreende o intervalo no qual transcorre a maior parte da narrativa, apresentando as personagens que vão, para a primeira narradora, de Inaiá a Amanda, excetuando-se as intercorrências de metalepse.

O quadro abaixo ilustra a relação entre as narradoras e os níveis diegéticos do romance.

Nº	Narradora	Nível Extradiegético	Nível Intradiegético
1ª	Maria Flor	Diálogo inicial e final; Metalepses.	Do capítulo Inaiá ao capítulo Maria Flor.
2ª	Amanda		Do capítulo Inaiá ao capítulo Amanda.

Seguindo para o próximo ponto de análise acerca da voz narrativa, tem-se que a classificação das narradoras também será diversificada, uma vez que essa classificação avalia duas



atitudes narrativas, “fazer a história ser contada por seus personagens, ou então, por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, 2017, p. 324). Ao narrador que pertence à história Genette chamou de homodiegético, e ao que não pertence à história de heterodiegético.

Observe-se a tabela abaixo sobre os tipos de narrador presentes no romance:

Nº	Narradora	Homodiegética	Heterodiegética
1ª	Maria Flor	Diálogo inicial e final; Metalepses; Capítulo Maria Flor.	Do capítulo Inaiá ao capítulo Lúgia.
2ª	Amanda	Diálogo inicial e final; Metalepses; Capítulo Amanda.	Do capítulo Inaiá ao capítulo Maria Flor.

Portanto, Maria Flor e Amanda são narradoras homodiegéticas no diálogo inicial e final da narrativa, nas metalepses e em seus respectivos capítulos. Enquanto nos demais momentos da narrativa as duas atuam como narradoras heterodiegéticas.

Resta ainda um último ponto a debater, a origem do conhecimento de 519 anos de história das mulheres e do Brasil, que deu às narradoras acesso a pensamentos e sentimentos das personagens, e permitiu-lhes descrever, detalhadamente, ambientes nos quais nunca estiveram. Conhecimentos, que elas próprias julgam não serem tão profundos:

Pois, se é verdade que o narrador onisciente supostamente sabe tudo, é verdade também que aqui, como em todos os outros campos, há uma bela distância entre a teoria e a prática. O narrador sabe de muita coisa, isso é certo, caso contrário nem poderia estar lhes contando essa história, mas daí à onisciência, francamente, há um fosso magnífico e um enorme exagero. ((SILVEIRA, 2019, p. 195)

Mesmo que não reconheçam, a abrangência de seus conhecimentos é inegável, o que já nos permitiu afirmar que esta é uma narrativa de focalização zero, uma vez que o conhecimento das narradoras supera, inclusive, o conhecimento das personagens. Tão extensos que não superam apenas o conhecimento das protagonistas, como também o de todos os outros personagens.

Um exemplo da amplitude de seus conhecimentos pode ser visto quando as narradoras descrevem as sensações de Eulália ao mudar-se para casa dos sogros italianos: “Eulália sentia-se soçobrar, meio tonta, não aguentava ficar muito tempo naquele tumulto, ia se trancar em seu quarto”. (SILVEIRA, 2019, p. 238) ao ainda ao descreverem os últimos pensamentos de Lúgia antes de morrer:





Jogada no chão frio de uma pequena cela, em um intervalo das torturas, em meio à bruma vermelha e negra que envolve seus pensamentos entrecortados, descontínuos, despidos de lógica ou razão. Lígia vê o rosto de Cristo nas costas de Damasceno. Aquele rosto sempre a inquietara, não gostava de vê-los, os irmãos viviam pedindo ao velho, sempre gentil e condescendente que erguesse a camisa para lhe mostrar o rosto inquietante, mas ela não, não olhava, como se achasse obsceno. (SILVEIRA, 2019, p. 265)

Todavia, as mesmas narradoras que sabem tanto da história dos outros, parecem desconhecer aspectos da própria vida, pois quando a história de Maria Flor é narrada, enfatiza-se, em determinado momento, a repugnância que a personagem tem a homens albinos, ao que a narradora afirma desconhecer os motivos. Foi, somente, ao apoiarem-se nas recordações de Rosa Alfonsina que puderam relembrar e analisar certo episódio da infância da menina, no qual Maria Flor teve contato com um homem com as essas mesmas características.

No entanto, esse lapso de memória é incapaz de reduzir o alcance dos conhecimentos dessas narradoras. Que em dois momentos, uma por vez, apresentam suas justificativas para essas memórias seculares, o primeiro com Maria Flor:

E, como em momentânea miragem, ela sente o ruído das risadas e passos leves correndo na areia da praia. Sente o gosto da água salgada do mar e frutas sumarentas, gosto de mato, cheiro de vento, pés descalços na lama, murmúrios de águas e rios, ouro fino, sedas que farfalham, cheiro de carne assada, chiados da cana do canavial e manhãs luminosas. Sente o silêncio impossível dos grandes espaços e a escuridão, uma voz que ecoa na mata, acordes de pianos tristíssimos e plangência de violões. Sente galopes e mugidos de gado, tiros secos, pés que correm, sangue, sangue, sangue, o gosto da poeira vermelha do cerrado, a altura do jatobá e um cálido perfume de mulher. São, ela sabe, sabores camuflados do passado. Sabores de gosto fugaz, mutante, mas que de alguma maneira ela sente que fazem parte dela. Que pertencem a ela, estão nela e estarão nos filhos que se preparam para nascer. (SILVEIRA, 2019, p. 284)

As evidências destacadas no trecho da explicação de Maria Flor sugerem que essas memórias foram recebidas por ela como dom transmitido como herança genética e que será posteriormente transmitido a seus filhos. Perspectiva semelhante à apontada por Amanda enquanto conversava com sua filha:

Seu código genético já está processando suas informações, e as proteínas que formarão suas lembranças inexplicáveis começaram a se reproduzir, essas lembranças com que alimentei você nesses nove meses. É parte do meu papel de placenta. Assim, as longínquas memórias do tempo continuarão a viver em você e em seus filhos. (SILVEIRA, 2019, p. 311)

Essas memórias, portanto, foram transmitidas para as narradoras e para seus filhos enquanto eram gestados. O mesmo não se pode afirmar sobre as outras mulheres da família, pois não há qualquer menção desse dom em outras mulheres da família. Ao contrário, existem vários





episódios apontando o desconhecimento dessas mulheres acerca da história de suas ancestrais, tanto que, a própria narradora tece uma crítica à visão preconceituosa de Jacira Antônia acerca dos indígenas:

Quanto a Jacira, também lhe parecia natural a ideia de que o índio estava mais perto de um bicho do que deles. Essa geração de brasileiros, nem bem dois séculos tinham se passado e já haviam por completo se esquecido de quem descendiam (...)  
Se dissessem a Jacira que tinha sangue índio correndo em suas veias, se lhe falassem de Inaiá, Tebereté e Sahy, seu espanto não caberia nos profundos olhos negros. (SILVEIRA, 2019, p. 146)

O trabalho dessas narradoras, portanto, é extremamente desafiador, contar 519 anos de história das mulheres, utilizando dois níveis narrativos que lhes permitiram contar a história das mulheres e retomar o diálogo com os narratários, inserindo a história de cada personagem num espaço/tempo bem definidos, para com isso localizá-las dentro da história do Brasil. Tomando cada personagem a partir de suas perspectivas e ideologias.

Assim, o que observamos ao verificar algumas características da voz narrativa do romance, é que ele se assenta sobre dois níveis narrativos, um extradiegético e um intradieético, dentro dos quais as narradoras transitam por meio das metalepses. Somadas a essas informações avaliaremos no próximo tópico algumas características do tempo adotado na narrativa.

### **O tempo da coisa contada e o tempo da narrativa**

Como observado até aqui, a narração em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* é conduzida por duas narradoras não simultâneas, que organizam as ações em dois níveis diegéticos: um nível extradiegético e um nível intradieético. Estando a cargo deles localizar, no primeiro nível, as narradoras e, no segundo nível, a narração.

Observe-se disso, que cada nível corresponde a um espaço e a um tempo diverso, logo no nível extradiegético estabelece-se o presente da narradora e de seu trabalho narrativo, enquanto no nível intradieético tem-se, simultaneamente, o passado da narradora e o presente das personagens. Isso ocorre, segundo Christian Metz, porque:

A narrativa é uma sequência duplamente temporal: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Essa dualidade é não somente o que torna possíveis todas as distorções temporais que observamos de um modo geral nas narrativas (três anos da vida do herói resumidas em duas frases de um romance, ou em poucos planos de uma montagem frequentativa de cinema, etc.), mas, fundamentalmente, ela nos convida a constatar que uma das funções da narrativa é monetizar um tempo num outro tempo (CHRISTIAN METZ, in. GENETTE, 2017, p. 91)



Assim, essa inserção de um tempo dentro do outro aloca dentro do ato narrativo um dualismo que se materializa em uma elaboração temporal fragmentária. No entanto, verificar essa fragmentação em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, implica reconhecer uma dicotomia entre narração e narrativa, mais claramente, entre o que o trabalho narrativo sugere acerca do tempo do romance, e o que de fato se pode concluir a partir da análise desse trabalho.

A explicação para tal depende da observação integral do romance, na qual se pode constatar que ele está dividido em cinco partes, as quais se dividem em um número variável de capítulos. Sendo que, todos os capítulos recebem o nome da personagem cuja história será narrada ali, trazendo ainda, juntamente a cada título, o ano de nascimento e morte da personagem.

Essa organização, sugere certa linearidade e coopera para a localização de cada personagem dentro de um quadro da história do Brasil. No entanto, vai de encontro com o observado no decorrer da leitura, uma vez que as variações temporais não se resumem à constatação de duas linhas do tempo; pois estas contam, ainda, com anacronias e metalepses.

A primeira linha do tempo principia com o diálogo entre as narradoras e seus filhos, o qual sucede nos seguintes termos: “Está bem. Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família” (SILVEIRA, 2019, p. 13).

Já a segunda linha tempo inicia no passado mais distante da família e no início da narrativa da história das mulheres:

No LUSCO-FUSCO VERMELHO-DOURADO Do entardecer no mar quando depois de quarenta e dois dias os marujos da armada portuguesa viram as primeiras algas compridas se espalhando pelo verde-escuro do oceano, em claro anúncio de terra próxima, a mãe de Inaiá, no chão firme do terreiro de sua taba, olhou as primeiras estrelas e soube: “Está chegando”. (SILVEIRA, 2019, p. 17)

Tem-se, portanto, como marcos iniciais das duas linhas temporais, respectivamente, o diálogo entre as narradoras e seus filhos; e nascimento de Inaiá concomitante à chegada dos portugueses ao Brasil.

Além disso, dentro da narrativa das mulheres da família ocorre uma segunda variação temporal que ratifica o formato fragmentário da disposição temporal no romance, pois em cada capítulo as ações são organizadas ora cronologicamente, ora psicologicamente. Por isso, vale esclarecer, que não se busca explorar as particularidades de cada capítulo, mas sim levantar aspectos relevantes dessa configuração temporal a partir de alguns deles.

Veja-se, portanto, o primeiro capítulo, nele a narradora produz um contexto que insere a personagem no cenário da chegada dos portugueses ao Brasil. Depois de caracterizar o ambiente e situar o leitor em um momento específico da história do Brasil, passa a narrar o nascimento e a vida de Inaiá, juntamente com alguns aspectos da rotina dos tupiniquins.



Nesse capítulo, a narração segue uma disposição narrativa cronológica, o que também ocorre com a maior parte dos capítulos da obra, quebrada, porém, em alguns momentos, pela interferência da primeira linha temporal.

Isso ocorre, nos momentos em que a narradora interrompe a narração para dialogar com o seu leitor, como se pode observar nos trechos abaixo:

E como era Inaiá?” (SILVEIRA, 2019, p. 20)

Sim, eles estavam no paraíso, e vocês me perguntam se eles se amaram. O que é o amor, o que era o amor? Não ousou responder. (SILVEIRA, 2019, p. 25)

Muitas outras praias, pelo mundo afora, já foram tingidas pelo sangue de grandes massacres, vocês podem ter certeza disso. (SILVEIRA, 2019, p. 32)

Tudo isso é muito triste, eu sei, mas, como já avisei desde o começo, não tenho a menor intenção de suavizar as coisas que aconteceram nesta história. (SILVEIRA, 2019, p. 59)

Nesses momentos, como destacado nos trechos acima, a narradora interrompe o trabalho de narração para retomar a locução do diálogo que está acontecendo no nível extradiegético. O que lhe confere a propriedade de trafegar entre os níveis diegéticos.

Para Genette, essa capacidade constitui um estatuto da narração, chamado por ele metalepses, sobre as quais ele afirma: “A passagem de um nível narrativo para outro, em princípio, só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação.” (2017, p. 312)

Mas as metalepses não são as únicas responsáveis pelas interferências na cronologia da narrativa, a ordem narrativa também é interrompida pelas anacronias, momentos em que a narrativa principal paralisada para que uma segunda narrativa, que pode ser anterior ou posterior à narrativa principal, aconteça (GENETTE, 2017, p. 93). Quando assinalam eventos anteriores à narrativa principal são chamadas de analepses (GENETTE, 2017, p. 108), quando relatam eventos posteriores à narrativa principal são chamadas de prolepses. (GENETTE, 2017, p. 129)

As anacronias utilizadas no romance são, geralmente, do tipo analepse, usadas, principalmente, para relatar a vida dos homens da família. Isso ocorre, precisamente, nos dez primeiros capítulos do romance, neles a narradora separa a narrativa da história das mulheres da família, da narrativa dos homens por meio de subtítulos. Assim como acontece com o nome dos capítulos referentes à história das mulheres, os subtítulos recebem o nome dos homens cuja história será contada, como podemos observar na imagem abaixo, referente à página 84 do romance, na qual a narradora relata a história do Soldado Wilhelm, com quem Belmira teve um romance e um filha, Guilhermina.





**Fig. 01:** Exemplo de analepse

Era 1646, a guerra avançava e Maria e Belmira, pela primeira vez na vida, estavam sozinhas.

#### O SOLDADO WILHELM

WILHELM WILEGRAF NASCEU EM AMSTERDÃ, na época grande centro de comércio europeu. Seu avô, brilhante engenheiro naval, foi um dos responsáveis pela construção da fragata, novo tipo de navio feito para guerra que tanta fama deu aos holandeses no século XVII, tornando-os capazes de ameaçar tirar das mãos de

**Fonte:** Silveira, 2019, p. 84

Ao finalizar essa narrativa secundária, a narrativa principal é retomada a partir da pausa que antecedeu a analepse. Esse formato adotado para contar a história dos homens, segue constante até a metade do romance, mas a contar do décimo primeiro capítulo sofre algumas modificações, pois as analepses passam a aparecer sem qualquer separação em relação ao restante da narrativa.

Um outro elemento acerca da disposição temporal do romance refere-se à mudança na ordenação dos fatos, percebida em alguns capítulos do romance, dos quais destacaremos, a título de exemplificação, apenas três, quais sejam: Damiana, Ana Eulália e Amanda. Neles, a narradora abandona a ordem nascimento-desenvolvimento-morte, que substitui por uma nova ordem, guiada, principalmente, pelos eventos que ela pretendia destacar.

Com esse fim, ela antecipa fatos relevantes da vida das personagens para instigar seus interlocutores, abandonando a postura cronológica inicial para privilegiar nesses capítulos o tempo psicológico.

No capítulo Damiana, por exemplo, a narradora inicia seu relato pelo momento em que a personagem está presa na sela do convento no qual foi internada pelo marido. Em seguida, a narradora volta no tempo para contar outros acontecimentos da vida da personagem até retornar àquela cena inicial e a partir dela continuar a narração.

De igual modo, o capítulo Ana Eulália também não segue a ordem da maioria dos capítulos, mesmo que ela ainda seja jovem no início da narrativa, não é mais uma criança, ao passo que apenas adiante encontraremos os relatos de sua infância. No começo da história, está na capela do colégio interno onde estuda, pedindo a Deus que mudasse sua sorte, evitando a separação de seus pais, mesmo que fosse com a morte da mãe. Essa cena antecipada, tanto impacta o leitor pelo desejo da filha de preferir ver a mãe morta a submeter-se à vergonha pública de ser filha de pais separados, quanto justifica para os interlocutores a culpa e os pensamentos atormentadores que assombraram Ana Eulália.

Já no capítulo Amanda, a protagonista está na sala de sua casa, preparando-se para contar aos pais que está grávida e que pretende fazer um aborto, contudo, todo o contexto que a pôs nessa situação só se conhece ao prosseguir com a leitura.





Nesses três exemplos, pôde-se evidenciar que essa postura temporal psicológica tinha por propósito destacar alguns eventos da vida dessas personagens, revelando traços de suas personalidades, para tentar garantir a atenção de seus leitores/ouvintes.

Resta ainda um último ponto da relação temporal dentro do romance que apontaremos aqui, o reencontro ou a união das duas linhas temporais, o chamado grau zero que Genette afirma compreender a perfeita coincidência entre o tempo da narrativa e o tempo da história.

Até aqui observamos que a diegese se inicia no nível extradiegético com o diálogo entre as narradoras e seus filhos, avançando para o nível intradieético ao relatar a história das mulheres da família. Acontece que, ao final da narrativa, esses dois níveis se encontram exatamente no momento em que os interlocutores desse diálogo são identificados como membros dessa família, tornando suas histórias parte integrante da história das mulheres da família.

Esse grau zero ocorre em dois momentos, visto que a narrativa possui dois fechamentos. O primeiro quando Maria Flor termina de contar a história das mulheres para Amanda e Ben, e o segundo quando Amanda termina de contar a mesma história para sua filha. Portanto, ao finalizar a narrativa as narradoras revelam a ligação de suas histórias com a narrativa, concluindo o romance em um tempo único.

Pelo exposto, verifica-se que, se considerarmos a construção do romance no que tange à estruturação e distribuição dos capítulos, tem-se a falseada sensação de linearidade temporal, contudo, ao observá-lo capítulo a capítulo, vê-se que cada capítulo apresenta uma ordenação diversa, revelando uma fragmentação temporal. Importa esclarecer que os apontamentos feitos neste tópico, não esgotam as particularidades presentes na articulação temporal do romance, mas destacam os que julga necessários compreender o trabalho narrativo.

## Considerações finais

O estudo apresentado até aqui corresponde a parte do terceiro capítulo da dissertação intitulada “**HISTÓRIAS DE MÃES, MEMÓRIAS DE FILHAS:** Um estudo das intersecções e confluências entre História e Memória em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*”. A pesquisa em sua totalidade visava analisar intersecções e confluências entre ficção, história e memória na representação feminina do romance.

Neste recorte, explorou-se algumas perspectivas estruturais a fim de fundamentar a pesquisa. Desse aprofundamento teórico foi possível verificar que as narradoras desempenham uma dupla função.



Inicialmente, seu papel é exercido em função da própria família, ao conservarem e propagarem a história dessas mulheres. Mas elas não se limitam ao simples relato, buscam, também, contestar as perspectivas sexistas disseminadas pela história oficial, acrescentando a seu papel de narradoras uma função pedagógica com a qual podem desmistificar falsos arquétipos femininos.

Verificou-se, ainda, que a utilização dos níveis extradiegético e intradieético tornaram a observação da intencionalidade narrativa mais ordenada e compreensível, pois utiliza espaços temporais distintos para conduzir a história das mulheres da família e para comentar aspectos da condição feminina no Brasil.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução do russo Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Junior. São Paulo: Hucitec, 2010.

GENETTE, Gerard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação da Liberdade, 2017.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.



## A LINGUAGEM COMO ELEMENTO FORMADOR NO *ROMANCE PESSOAS NORMAIS* DE SALLY ROONEY

Mauro Paz (PUCRS)<sup>18</sup>

**Resumo:** Frequentemente apontada como líder de uma nova geração de autores irlandeses, Sally Rooney tangencia a tendência literária dos últimos dez anos de abraçar grandes causas sociais e pouca o foco da sua escrita em um universo íntimo onde a comunicação e a falta dela são os temas principais. Tendo como ponto de partida essa observação, o objetivo do trabalho *A Linguagem como elemento formador em Pessoas Normais* é analisar a potência da comunicação como agente formador no romance *Pessoas Normais* (*Normal People*) da jovem autora irlandesa. Para isso, partiremos dos parâmetros definidores do subgênero *bildungsroman* propostos por Franco Moretti e Marcus Vinícius Mazzari em suas leituras de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Posteriormente, analisaremos a forma com que Sally Rooney inova o *bildungsroman* através da proposta de uma dupla de protagonistas, Marianne e Connell. Com base numa relação formativa espelhada, observaremos o como autora apresenta a comunicação física e verbal como elemento-chave para a formação dos protagonistas. Nesse caminho, os discursos e as violências dos grupos sociais (escola, comunidade, família) precisam ser ultrapassados para que cada um dos protagonistas descubra a sua forma singular de se comunicar e existir. O resultado do trabalho é a conclusão que dentro da obra de Sally Rooney a normalização do discurso social representa o naufrágio do indivíduo, enquanto a o desenvolvimento da linguagem própria é o caminho para o desenvolvimento individual.

Palavras-chave: Bildungsroman, Linguagem, Pessoas Normais.

### Introdução

Publicado em 2018, *Pessoas Normais* (*Normal People*) é o segundo livro da jovem autora irlandesa Sally Rooney. Nascida na pequena cidade de Castelbar, ao norte da Irlanda, em 1991, Sally cresceu em meio a uma vida interiorana. Chegou a Dublin na graduação. Estudou Letras no Trinity College e cursou mestrado em literatura americana. Em 2017, a autora publicou *Conversa Entre Amigos* (*Conversation With Friends*), que fez grande sucesso entre o público e a crítica dos jornais. Com uma trama amorosa que trata de forma sensível e crítica sobre os modelos de relacionamentos no século XXI, o livro ganhou rápida projeção internacional. Hoje, Sally Rooney é frequentemente apontada como líder de uma nova geração de autores irlandeses. Tangenciando a grande tendência literária dos últimos dez anos de abraçar grandes causas sociais, Sally Rooney pouca o foco da sua escrita em um universo íntimo onde a comunicação e a falta dela são os temas principais.

Sucesso entre os leitores, *Pessoas Normais* rendeu a Sally Rooney os prêmios Costa Book Awards, de 2018, e Irish Book Awards, do mesmo ano. Em 2020, o romance ganhou uma adaptação como série co-produzida pela BBC e o canal de *streaming* Hulu. Tanto a série quanto o livro colecionam resenhas críticas em publicações como *The New Yorker*, *The Guardian* e *New York Times*. O enredo do romance tem início quando os dois protagonistas estão no último ano da escola

<sup>18</sup> Mestrando de Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), mauro.paz@edu.pucrs.br. Orientadora: Maria Eunice Moreira.



na pequena cidade da Carricklea. Marianne é uma garota rica e solitária. Criada por uma mãe ausente, enfrenta a violência do irmão mais velho que tenta a diminuir sempre que possível, principalmente em relação ao seu potencial intelectual. Marianne não se adapta à lógica de subordinação do saber imposta pelos professores e é tratada como esquisita pelos colegas. Connell, por sua vez, é filho de Lorraine, que trabalha como faxineira na casa de Marianne. Bom atleta é admirado pelos colegas e desejado pelas garotas. Trabalha em uma oficina mecânica para ajudar a mãe. Connell anda na linha delimitada pela comunidade e tira boas notas. Porém, ele se sente deslocado dos padrões de comportamentos que o grupo entende por normal, como minimizar o fato de uma garota sofrer um abuso sexual. De forma silenciosa, Marianne e Connell, iniciam um relacionamento cheio de implícitos, mas com poucas palavras. No desenvolver do romance, Marianne e Connell tentam lidar com seus desconfortos e traumas na busca por se sentir pessoas normais.

A dualidade entre “normal” e “esquisito” tensiona todo o desenrolar do romance. Como “normal” aparece tudo o que é considerado padrão pelo ciclo social: usar uniforme, obedecer, ter um bom emprego, ritos de passagem e, inclusive, a violência do irmão de Marianne. Em oposição, “esquisito” é o que a pessoa sente ou faz que não corresponde às expectativas das comunidades. A busca de Marianne e Connell por alguma adequação ao mundo adulto é o primeiro traço de que estamos frente a um romance de formação.

A tradição do subgênero do romance de formação inicia em 1795, com *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe. Esse subgênero do romance tem como foco anos de aprendizado do herói. A trajetória para as arestas do indivíduo e, assim, ele adequa seus desejos e opiniões ao mundo adulto. Sob essa perspectiva, a palavra “formação” (no alemão *Bildung*) não significa apenas receber novos conhecimentos, mas redimensionar o que já se sabe. Ou seja: eu me formo quando abro mão de parte da minha subjetividade para me socializar. A linguagem em *Wilhelm Meister* tem grande relevância. São através das conversas que o herói amplia o seu mundo, e se redimensiona.

Um dos primeiros a apontar a potência do romance de Goethe foi o poeta, crítico e filósofo Friedrich Schlegel. Num dos “Fragmentos” publicados na revista *Athenäum*, ainda em 1797, Schlegel diz que *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* era uma das três grandes tendências da era moderna, acompanhado da Revolução Francesa e de *Doutrina da Ciência*, de Johann Gottlieb Fichte. Nos anos seguintes, a previsão de Schlegel se concretizou. Após a Revolução Francesa, ao longo dos cem anos de paz na Europa (1815 e 1914), o romance de formação se firmou como tendência. Na linhagem do romance de formação surgiram grandes obras, como *Orgulho e Preconceito*, de Jane





Austen (1813); *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal (1830); *O Pai Goriot*, de Balzac (1834); *David Copperfield*, de Charles Dickens (1850).

Na entrada do século XX, porém, o romance de formação enfrentou dificuldades para seguir hegemônico. Franco Moretti, no ensaio “Uma nostalgia inútil de mim mesmo: A crise do romance de formação europeu, 1898-1914”, analisa os desafios com os quais se depararam os autores dispostos a escrever romances de formação no período. A análise contempla os livros *Juventude*, de Joseph Conrad (1898); *Tonio Kroger*, de Thomas Mann (1903); *O jovem Torless*, de Robert Musil (1906); *Jakob Von Gunten*, de Robert Walser (1909), *Os cadernos de Malte Larids Brigge*, de Rilke, (1910); *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1914); *Amerika*, de Franz Kafka (1914). No decorrer do ensaio, Moretti divide os livros em dois grupos. O primeiro grupo composto por livros ainda escritos próximo ao século XVIII, período hegemônico do romance de formação, e o segundo grupo com romances próximos à Primeira Guerra Mundial. Para Moretti, o romance de formação tradicional tinha como base a experiência como elemento transformador do indivíduo, que encontrava, por fim, harmonia e equilíbrio. Frente aos traumas da violência da guerra e das instituições (escola, exército, igreja e fábrica) gerados no violento início do século XX, os livros de Rilke, Joyce e Kafka não conseguiram dar aos seus protagonistas o equilíbrio que o romance de formação tradicional se propunha. O trauma quebrou a temporalidade narrativa e tirou do jogo a jornada da experiência, destruindo a unidade do Eu e gerou angústia. Na tentativa de encontrar um fechamento para as personagens, Rilke, Joyce e Kafka aproximaram o romance do conto, da lírica e, posteriormente, mergulharam de vez no modernismo.

Após a Segunda Guerra Mundial, enquanto os EUA tentavam propagar o consumismo e a superficialidade do *American Way of Life*, o romance de formação ressurgiu de forma potente com *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J. D. Salinger. Já no primeiro parágrafo do livro, Salinger mostra que aquele não se trata de um romance de formação tradicional. O jovem protagonista e narrador Holden Caulfield brinca com a expectativa do leitor e diz que é provável que a primeira coisa que quem esteja lendo queira saber é onde ele nasceu, como passou a infância e “essa lenga-lenga tipo David Copperfield”, clássico entre os romances de formação escrito por Charles Dickens. Holden, porém, prossegue dizendo que não tem vontade de contar nada disso e corta para um episódio específico da sua vida: o dia em que ele fugiu do internato. Se a formação de Wilhelm Meister acontece pelo fato do herói largar parte da sua subjetividade para abraçar a normalidade proposta pela sociedade, Salinger vai na direção oposta. A formação de Holden inicia com ruptura com a instituição responsável pela sua normalização. A partir daí, Holden narra em primeira pessoa a história desses dois dias decisivos para sua experiência formadora. Nesse processo, a linguagem,



como numa sessão de terapia, é fundamental para o herói encontrar seu caminho. Dessa forma, Salinger propõe que no século XX: eu me formo quando rompo com o normal para me encontrar.

### A linguagem em *Pessoas Normais*

Nesse início do século XXI, com *Pessoas Normais*, Sally Rooney aprofunda ainda mais o subgênero do Romance de Formação na fragmentação iniciada por Salinger. No romance da irlandesa não temos um indivíduo em formação, mas dois protagonistas: Marianne e Connell. A relação dos dois é o catalisador da formação. Como em frente a um espelho, cada qual deles aprende sobre si na imagem projetada pelo outro. Nesse processo de espelho, a comunicação é uma peça chave para os protagonistas se perceberem e se afirmarem como indivíduos. Dessa forma, no arco do enredo, a forma com que Marianne e Connell se comunicam entre eles e com o mundo se transforma. E o amadurecimento dos personagens se dá gradualmente através da palavra. O que Sally Rooney traz em seu romance é a ideia de que: eu me formo quando me abro para perceber o outro.

Nos primeiros capítulos do romance, Marianne e Connell ainda estão na escola da sua cidade natal. A inadequação entre eles e o meio fica evidente através da forma com que o normal estabelecido pelos grupos da cidade afoga as palavras dos protagonistas. Um exemplo marcante acontece no quinto capítulo intitulado “Dois dias depois”. Já tem algumas semanas que Marianne e Connell estão juntos e desenvolvem grande intimidade. Connell insiste para Marianne ir à festa vender rifas para arrecadar fundos para a formatura. Marianne resiste inicialmente ao convite. Diz que para Connell é simples, pois todos gostam dele. Por fim, aceita, mas os dois vão separados à festa. Marianne bebe, interage e se sente pertencente ao grupo de colegas. Na tentativa de vender algumas rifas, Marianne vai a um grupo de caras mais velhos que já beberam demais. E um desses caras aperta o seio de Marianne. Imediatamente, ela sai da festa impactada pela agressão. O grupo de colegas sai junto. Na rua, alguns relativizam a situação, dizem que Marianne está fazendo tempestade em um copo de água. Para não prolongar o debate, Connell se oferece para levar Marianne para casa. Dois dias depois, na escola, o grupo de amigos pressiona Connell. Querem saber se rolou algo entre os dois no caminho de volta. Zoam de Connell. Dizem que ele deveria convidar Marianne para o baile como consolo. Dizem também que Marianne é esquisita e louca. Connell não responde nada. Não defende Marianne, nem nada do tipo. Apenas se afasta do grupo e se tranca no banheiro.



“...ouviu os outros chamarem, mas não se virou. Quando chegou ao banheiro, se fechou em uma cabine. As paredes amarelas o oprimiam e seu rosto estava encharcado de suor. Não parava de pensar em si mesmo dizendo para Marianne na cama: Eu te amo. Foi aterrorizante, como assistir a si mesmo cometendo um crime terrível em um circuito interno de tevê. Em breve ela estaria na escola, guardando os livros na bolsa, sorrindo sozinha, sem nunca saber de nada. Você é uma pessoa legal e todo mundo gosta de você. Ele respirou fundo, desconfortavelmente, e então vomitou.” (ROONEY, Sally, 2018, Cap. Dois dias depois)

Depois desse episódio, Connell chama outra garota para o baile de formatura. Ele e Marianne se afastam. Ciclo escolar terminado, cada qual segue seu caminho. No meio do livro, os dois se reencontram, por acaso, numa festa do Trinity College. Marianne está diferente. Parece ter encontrado o seu lugar. É popular entre os demais estudantes, fala articuladamente de questões políticas da União Europeia e emana um charme natural. Connell, por sua vez, se sente deslocado em meio a tanta gente vinda de boas escolas e famílias ricas. Depois da festa, os dois levam meses até se acertarem e encontrarem equilíbrio. Apesar de estarem sempre juntos, repartirem dias e noites, nunca verbalizam que estão namorando. Essa ausência de comunicação se tenciona até o ponto que chega o verão. Com as férias do Trinity College, o dono do restaurante que Connell trabalhava precisa dispensá-lo. Sem emprego, Connell não tem dinheiro para o aluguel. Seu colega de apartamento aconselha Connell a pedir para ficar na casa de Marianne. Connell cogita a ideia, mas quando a encontra não consegue pedir. Diz que voltará para cidade natal e sugere que talvez eles deviam ver outras pessoas. Um mês depois, eles se encontram sem querer em um supermercado da cidade natal e Marianne confirma o boato de que está com outro namorado. Esse episódio vai separar os dois por muito tempo.

O reencontro dos dois se dá gradativamente através da palavra, dessa vez liberta. Marianne estará na Suécia em meio a uma conturbada relação sado-masoquista e Connell, em Dublin, enfrentará um ataque de síndrome do pânico. Através de trocas de E-mails e conversas por vídeo, os dois se abrem sobre os problemas que precisam lidar. Nesse processo, o efeito de espelho se potencializa. Para além da afirmação da autoimagem, eles percebem o quanto um é importante para o outro por serem espaço de acolhimento para as suas “esquisitices”. A partir do retorno de Marianne, eles constroem uma relação mais aberta e franca. Através dessa relação, eles se fortalecem e encontram adequação. Um novo parâmetro de normalidade se estabelece. Um parâmetro que considera as suas diferenças e rompe de vez com os preceitos trazidos da cidade natal. Connell se desloca do papel de garoto pobre filho da classe trabalhadora para ocupar o papel de promissor escritor. Controla os surtos de pânico desencadeados pela solidão em Dublin. Marianne, por sua vez, rompe com o ciclo de violência de sua família. Renega o dinheiro da mãe e se adapta ao modo de vida da bolsa de estudos que recebe. Ao término do processo de formação



dos dois, o jogo de espelho entre Marianne e Connell se desfaz. Connell parte para o mestrado em Nova York. Marianne fica em Dublin com sua nova realidade. Apesar de o futuro ser incerto, os dois se sentem capazes de seguirem sozinhos e não deixarem palavras não ditas entre eles.

## Conclusão

Na linha evolutiva do romance de formação, iniciada ainda no final do século XVIII por *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, Sally Rooney tem a delicadeza de perceber que a comunicação é uma peça chave para o processo formativo. O que, a certa medida, soa paradoxal, pois a humanidade nunca esteve tão conectada. Sally propõe, através da formação dupla de Marianne e Connell, um olhar crítico para os tempos atuais. Sem nem mesmo mergulhar na linguagem das redes sociais como escolha estética para compor *Pessoas Normais*, a autora mostra que a normalização dos preconceitos e das violências correntes na sociedade empedram a linguagem, matam a comunicação e, muitas vezes, soterram a possibilidade de o indivíduo ser de forma plena. Em contrapartida, a verdadeira formação, enquanto a expansão do indivíduo, inicia através do amadurecimento do uso da palavra. Os heróis aprendem a falar sobre o que sentem e também escutam o outro. Assim, a alteridade é o campo gravitacional da formação proposta por Sally Ronney nesse início de século XXI.

## Bibliografia

GOETHE, Johann-Wolfgang von. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34; 2009.

MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

ROONEY, Sally. *Pessoas Normais*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SALINGER, J.D. *The catcher in the rye*. London: Penguin, 1958.





## DIREITO À LITERATURA DE GUIMARÃES ROSA: RIOBALDO E OUTROS MENINOS

Lucas Simonette (FFLCH - USP)<sup>19</sup>

**Resumo:** Antonio Candido redigiu seu ensaio “Direito à Literatura” com o objetivo, entre outros pontos, de aquilatar o potencial da *fabulação*. Escrito em um contexto de reafirmação das noções democráticas, os argumentos de Antonio Candido põem em cena as dimensões sociais e subjetivas da literatura, o que a torna um bem indispensável enquanto experiência humanizadora. Esta exposição pretende ler três narrativas de João Guimarães Rosa – *Grande sertão: veredas*; “Campo Geral”, primeira novela de *Corpo de Baile*; e “Os Cimos”, último conto de *Primeiras histórias* – à luz dos postulados de Antonio Candido. Sabe-se que o ato de contar histórias ocupa posição singular na estética rosiana. Desse modo, persegue-se aqui os sentidos enleados a três protagonistas que se lançam na aventura de fabular: Riobaldo, sujeito maduro e formado, tentará via esclarecimento extirpar culpas e pactos demoníacos; Miguilim, a criança do Mutúm, aprecia histórias locais e se arrisca na contação a fim de compensar diversas privações; por fim, o Menino, que terá um momento sublime ao descobrir o potencial eternizador da fabulação. Isso posto, procura-se analisar de que maneira o ato de contar histórias para essas três figuras imprime, como defende Antonio Candido, forma ordenada ao caos do mundo, ao mesmo tempo, confere novo arranjo à subjetividade dos interlocutores extra e intratextuais.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Antonio Candido; fabulação.

Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e  
Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor  
de sua útil vida. E pôs-se a fábula em ata  
(Guimarães Rosa - *Desenredo*)  
A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o  
leva, primeiro, a se organizar;  
em seguida, a organizar o mundo.  
(Antonio Candido – *Direito à Literatura*)

Na profusão de temas e formas da prosa de João Guimarães Rosa um tópico parece se destacar e, de certo modo, perfazer sua obra. Trata-se do ato de **contar histórias**, ou melhor, de **fabular histórias**. São inúmeros enredos, ou causos dentro de narrativas maiores, em que esse motivo desponta com enorme relevância e plasticidade.

O tema, assim, é absolutamente caro ao autor. Sabe-se, a exemplo, que as histórias do sertão, contadas por vaqueiros, pelo pai, por moradores, lembradas e inventadas serviram de matéria-prima à sua poética. De tal modo que abordar analiticamente o assunto demanda algum cuidado por parte da crítica. Soaria pretencioso elencar e investigar a primazia do contador de histórias na totalidade da prosa do autor mineiro. Ao mesmo tempo, a visada interpretativa poderia enveredar por diversas faces do saber, como a antropologia, a psicanálise, a paremiologia, o folclore, a metafísica entre outras vertentes. Cumpre confessar ainda que o tema também é demasiadamente sedutor, o que pode levar a exegese a constantes comparações.

Em face disso, e a fim de delimitar um recorte teórico e literário, esta breve reflexão se propõe a sondar, em especial, o clássico texto de Antonio Candido “Direito à Literatura” à luz de

<sup>19</sup> É mestre em Literatura Brasileira pela FFLCH – USP: e-mail: lucasletrasusp@gmail.com



três narrativas de Guimarães Rosa, quais sejam: *Grande sertão: veredas*, “Campo Geral” (primeira novela que compõe *Corpo de Baile*) e o conto que encerra as *Primeiras Estórias*: “Os Cimos”.

O objetivo, pois, se debruça sobre a concepção de Antonio Candido acerca da **fabulação** em confronto com três protagonistas que se lançam à empreitada de narrar. Começando por Riobaldo, sujeito já “formado” na vida, que domina os códigos narrativos e reconta sua (des)venturas a um interlocutor citadino; passando à estória de Miguilim, o jovem que, entre diversos percalços, frui grandes aedos do sertão e, aos poucos, também envereda pelos caminhos da contação. Ao fim, o menino de “Os Cimos”, o qual num momento apoteótico descobre a fabulação. Portanto, longe de se pretender esgotar a questão, os apontamentos que se seguem tentam aquilatar o poder da literatura e da própria crítica literária em emprestar forma ordenada ao caos do mundo, tudo isso figurado nesses sertões rosianos.

“O Direito à Literatura”, de 1988, atualmente publicado em *Vários Escritos* (2011), surgiu em formato de palestra que seria organizada pela Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. O contexto social, portanto, era o de reafirmar algumas noções democráticas que voltam ao prelo com a – ainda – recente redemocratização brasileira. Dentro da multiplicidade de temas discutidos, a Antonio Candido foi outorgada a tarefa de abordar, naturalmente, a Literatura. Em um ensaio bastante conhecido, o crítico fará reflexões argutas sem suprimir as contradições que a própria matéria exigia.<sup>20</sup>

Embora o texto seja muito difundido no universo das letras, cabe retomar argumentos centrais.

Candido inicia o texto problematizando a preservação de barbáries sociais em contraposição ao movimento de negar a valorização do autoritarismo. Com a heroificação do autoritarismo minada, o contexto se torna mais que oportuno para adensar a sensibilidade com o sofrimento alheio. Esse introito compõe a primeira parte. Na segunda, o crítico lança a questão nuclear: seria a literatura um **bem incompressível**, quer dizer, aquele que não se poderia negar a ninguém? A resposta começa a ser traçada no terceiro segmento da exposição, momento caro para as reflexões que aqui se almejam:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possam viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.

<sup>20</sup> Um bom balanço do texto de Antonio Candido pode ser visto no artigo: “Direito à literatura: democracia e dessegregação cultural” de Irenísia Torres de Oliveira. In: Antonio Candido 100 anos. Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz (orgs.). – São Paulo: Editora 34, 2018.



Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável desse universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura corrida de um romance.

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece **corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.** (...) Deste modo, ela [a literatura] é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente (2011, pp. 176-177)<sup>21</sup>

Neste ponto, há, por assim dizer, uma pequena digressão no argumento. Candido, após expor o caráter quase inerente do sujeito que carece de fabulação, apresenta a pluralidade que enleia a literatura. O leitor, ao se deparar com várias obras, conseqüentemente, se vê diante de realidades para além da sua. Isso, a um só tempo, irrompe como uma grande experiência de alteridade e, logo, democrática, visto que o sujeito passa a conhecer o **outro**, identifica semelhanças e diferenças, fomentando empatia com seu próximo. Fatores fundamentais para a consolidação de uma sociedade mais igualitária.

Posta essa dimensão social da literatura, Candido retorna ao papel da fabulação centrada no indivíduo:

Em geral pensamos que a literatura atua sobre nós devido ao terceiro aspecto, isto é, porque transmite uma espécie de conhecimento, que resulta em aprendizado, com se ela fosse um tipo de instrução. Mas não é assim. O efeito das produções literárias é devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro, que corresponde à maneira pela qual a mensagem é construída; mas esta maneira é o aspecto, senão mais importante, com clareza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não. Começemos por ele.

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção.

De fato, quanto elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

(...)

A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (2011, p. 179)

---

<sup>21</sup> Grifo meu.





Por fim, ele arremata apresentando o que considera como função humanizadora da literatura, elemento que articula as dimensões sociais e subjetivas da fabulação:

Entendo aqui por humanização (já que tenha falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (2011, p. 182)

Outros tópicos bastante pertinentes são aventados no texto-palestra, mas é este que interessa aqui: a ideia segundo a qual a fabulação é algo inerente ao homem e que a literatura, como forma elaborada de fabulação, organiza o caos do mundo em construção estética verbal para enfim reordenar o caos interno ao sujeito.

Quem estabeleceu explicitamente o confronto entre as concepções de Candido acerca da fabulação e o texto rosiano foi Adélia Bezerra de Meneses, em seu belo estudo *As Cores de Rosa – Ensaio sobre Guimarães Rosa*, especificamente no capítulo “Grande Sertão: Veredas e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”:

O que é extraordinário no GSV é que ao mesmo tempo que é o *contar* que fará o narrador achar “o rumozinho forte das coisas”, e que *a narrativa organiza a experiência* (“o senhor me organiza”, diz textualmente Riobaldo, repetindo-o até a exaustão), essa narrativa também organiza a nossa experiência enquanto leitores, na medida em que nos apresenta um universo ordenado – um universo ficcional – em que vemos, articuladas, expressas, verbalizadas, as *nossas* emoções, sensações, e vivências, que não conseguiríamos nomear. O poeta dá nome, fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados e confusamente vividos. Sua narrativa, matéria vertente, se transforma num *mythos*, num enredo – segundo as leis da ficção – as leis da “necessidade e da verossimilhança” (Aristóteles, 1992), criando um cosmos, um mundo organizado. Ao narrar sua “vivença”, Riobaldo seleciona fatos de sua vida, reflexões, situações de grande densidade existencial, e os reúne, organicamente num todo.

Davi Arrigucci Jr., em “O mundo misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994, p. 28), fala de um “movimento do enredo ou *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor” e aproxima a travessia de Riobaldo do percurso do mito e esclarecimento trabalhada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (1991). Na realidade, é uma empresa de esclarecimento a empreendida por Riobaldo, no sentido de se entender a si próprio, de entender o curso de sua vida, propondo-se a através da Razão e da Palavra (Logos) livrar-se do mundo mítico com suas figuras primordiais do demoníaco, da forças arcaicas que configuram o mundo do sertão. Mas nesse movimento de servir-se da palavra, que é Logos, para domar o irracional, ele recai irresistivelmente no mundo do Mythos: no mundo da palavra narrativa, mundo da Poesia, mundo mitopoético.

E essa palavra poética vai lhe propiciar, sim, uma passagem do Caos ao Cosmos: “o senhor me organiza”, repete Riobaldo – sendo que na realidade deveria dizer: a palavra que formulo dirigida ao senhor provoca em mim uma organização. A criação através da palavra – como na narrativa mítica do Gênesis – é sempre uma conquista do Caos. A palavra poética organiza a experiência – a de Riobaldo e a nossa.

E o produto final de sua fala – que é o romance *Grande sertão: veredas* vai organizar a nossa experiência: vai nos propor uma forma organizada: “quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de organizar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo e da vida”, diz Antonio Candido





no belo texto “O Direito à Literatura”, em que demonstra que a Literatura, “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, nos organiza, nos liberta do caos e nos humaniza” (Candido, 1995, p. 245). Retoma-se aqui o pensamento do crítico inglês Richardson, para quem a obra de arte organiza a experiência por propiciar uma conciliação de impulsos que na maioria das mentes estão confusos, misturados e em conflitos – o que seria uma maneira de reconhecer uma eficácia psicológica, mesmo uma eficácia terapêutica, ligada à eficácia estética. (2010, p. 53)

A reflexão da crítica mira, assim, um ponto focal, a saber, a supracitada ideia segundo a qual o processo de fabular organiza o sujeito enunciador, mas não só. O leitor de *Grande sertão: veredas*, ao se confrontar com essa narrativa do velho jagunço em busca de sentido via relato, consegue ordenar a sua própria subjetividade. Isso cria um interessante jogo de espelhamentos.

O narrador Riobaldo logra ordenar sua experiência ao se dirigir ao doutor da cidade. A conexão se dá então no nível do texto. Como Riobaldo é uma construção do autor, forja-se uma nova dimensão do arranjo organizador para além do texto: O “doutor” Guimarães Rosa, ao fabular suas quase seiscentas páginas, oferece ao leitor uma vivência subjetiva rearranjada.

Em síntese, a instância ordenadora opera em dois níveis. De um lado, entre o narrador, **autoria** de Guimarães Rosa, e o **leitor**; de outro, entre o **narrador-protagonista** e seu **interlocutor** cidadão. Ao fim, trata-se, grosso modo, de um nível extratextual e um intratextual, espelhados num jogo dialógico: os destinadores **autor-narrador** ao fabularem para seus destinatários **interlocutor-leitor** imprimem ordem ao caos geral.

Pensando tão-somente a dimensão da narrativa, o interessante da reflexão de Adélia Bezerra reside na articulação do “Direito à Literatura” com o também célebre texto da fortuna crítica rosiana: “O mundo misturado” de Davi Arrigucci. A chave interpretativa segundo o qual esse enorme monólogo-dialógico pode ser lido como um grande processo de **esclarecimento** parece fundamental, na medida em que conjuga, na estetização da **mescla**, o processo histórico brasileiro, o modo de ser no sertão, a personalidade demoníaca, a ambiguidade do sujeito amado, entre outros elementos. O que Davi Arrigucci está verificando é a objetivação do chamado **mundo misturado** em diferentes níveis que se entrelaçam. Resumidamente, o narrador Riobaldo, a fim de recortar sua história, rememora causos de matriz épica e local, – de onde, aliás, tira parte de sua formação. No entanto, esse modelo de narrativa tradicional não se faz suficiente para justificar os dilemas da experiência individual, daí a necessidade em se inclinar à forma do romance burguês moderno. Nessa enunciação **mesclada**, o narrador procura, para além de extirpar a culpa fáustica de perder o grande amor de sua vida devido à sua condição de pactário, exorcizar o mito demoníaco.

Vejamos uma das passagens mais famosas do romance em que alguns postulados de Davi Arrigucci se colocam claramente:



Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito enraçado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a **instrução** que o senhor tem. Eu queria **decifrar** as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a **matéria vertente**. **Quer**ia entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para **más ações estranhas** é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e **não sabe, não sabe, não sabe!**

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, **sensato**, fiel como papel, o senhor me **ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda**. Assim, é como conto. **Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença**. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. **Do que não sei**. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha **razão**. (ROSA, 2001, p.140)<sup>22</sup>

O trecho põe em cena parte da motivação que leva o ex-jagunço à empresa narrativa. Por meio do monólogo-dialógico, busca-se o sentido individual da experiência pregressa. A profusão de termos vinculados ao campo semântico da **razão** (notar as passagens destacadas) sedimenta, na instância enunciativa, a tal procura pelo esclarecimento. O sujeito via outrem e via fábula tenta decifrar a si mesmo. Tudo mediado pela mescla:

Na realidade, no interior do *Grande sertão*, a relação entre mito e esclarecimento parece repetir e desenvolver em enredo narrativo o mesmo esquema da dialética do esclarecimento que Adorno e Horkheimer apontaram já no interior da epopeia homérica. "Desencantar o mundo é destruir o animismo", conforme notaram aqueles autores, e não é outra coisa que se registra na obra rosiana, na travessia de Riobaldo, que acaba, a seu modo, por exorcizar a projeção antropomórfica do homem na natureza do sertão, que é o demônio, reconhecendo por fim a objetividade do mundo desencantado. Riobaldo acaba por acatar a direção de Zé Bebelo, após a morte de Diadorim, procurando na religião e nos conselhos do compadre Quelemém a paz de espírito, mas mantendo firme a razão, na tentativa de se reconciliar com o mundo. De qualquer modo, vai contra a mitologia ctônica representada por Hermógenes e tenta, pelo esclarecimento, que é o relato de sua vida, dissolver o pacto — Não nada —, que lhe surge como obstáculo, amoldando-se, astuciosamente como Ulisses, à natureza, para por fim lográ-la, livrando-se de toda culpa. À inevitabilidade do destino, a que foi levado pelo encontro com Diadorim, beirando a catástrofe trágica, responde com a razão, agarrando-se ao discurso, à palavra, descobrindo-lhe novos significados, que desmancham em nada — ainda uma vez nonada — a violência mítica que teve de enfrentar.

Como história do esclarecimento de um destino individual, o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas. Porque esta é a história do romance: "O caminho acaba, e a viagem começa", como bem afirmou Georg Lukács, na sua Teoria do romance, na década de 20. Espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, o mundo sem Diadorim, o mundo sem sol do sertão que já não há, da aventura esvaziada e do encanto desfeito. (ARRIGUCCI, 1994, p. 28)

As ambiguidades da vivência jagunça se avolumam e tomam forma na enunciação: o passado caótico de Riobaldo, de diversas indecibilidades; a dúvida acerca da existência do diabo; a justeza do amor homoerótico; a incerteza em torno de Diadorim, a donzela guerreira, encontram

<sup>22</sup> Grifos meus.



alguma ordem no presente, tempo de imprimir forma aos dilemas de outrora. É sintomático ainda que Riobaldo não alcance uma resposta definitiva para as dúvidas, pois a abertura às reflexões não encerradas é do feitio do romance moderno, conforme apontado por Lukács. Ou seja, as conclusões imprecisas incidem sobre o traço moderno da narrativa. Não é ao acaso que *Grande sertão: veredas* termina com o famigerado **Travessia**, seguido do símbolo do infinito. O processo de **esclarecimento**, de aprendizagem se faz no **percurso** enunciativo que fabula as andanças e percalços jagunços. Riobaldo, à maneira de Heráclito, vai inferindo que tudo flui e que em suas travessias o ser é eternamente provisório:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (ROSA, 2001, p. 48)

No que diz respeito à história de Miguilim, “Campo Geral”, o direito à fabulação explana outras questões. Diferente de *Grande sertão: veredas*, o narrador aqui está em terceira pessoa, não há diabos, pactos demoníacos, nem amores sacrificados. A principal diferença, contudo, talvez esteja no substrato social. Riobaldo, no tempo da narração, conta de um lugar de poder, enquanto chefe local arrivista, ao passo que a história de Miguilim se concentra no Mutúm, lócus da precariedade, o que ganhará traços estruturantes na novela.

Antes, porém, de adentrar as questões particulares da fabulação, convém lembrar algumas generalidades da história. “Campo Geral” abre a série de sete novelas de *Corpo de Baile*. O enredo focaliza a família de Miguilim com seus amigos e agregados. É uma história de violência, amores frustrados, banimentos, ausência de diálogo entre outros pontos de viés trágico. O título, conforme aponta o próprio autor, introduz e sintetiza uma série de temas gerais, responsáveis por enformar as outras novelas.<sup>23</sup> Desse quadro, vale destacar três pontos: o viés transcendental, a expressão social dos rincões brasileiros, e, claro, a força *sine qua non* da fabulação e de seus divulgadores. Tudo isso permeado pelo tom lírico.

Em “Campo Geral”, personagens contadores de história são muitos. Por eles o protagonista Miguilim sentirá singular apreço. Há Siãlindar, conhecedora das estórias folclóricas; Grivo<sup>24</sup> – a quem, em “Cara de Bronze”, será atribuída a tarefa de recontar o mundo ao patrão

<sup>23</sup> Em correspondência com seu tradutor Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirma: “A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” - explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral ; no singular, a expressão não existe. Só no plural : “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico : o de plano geral (do livro).” (1981, p.58)

<sup>24</sup> “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.” (ROSA, 2019, p. 79)





adoentado –; Dito, irmão mais novo, morto precocemente por uma infecção no pé machucado; seu Aristeu e outros.

Em relação à figura de Dito, ela sempre será posta como uma grande referência para Miguilim. Embora mais novo, Dito é **esclarecido**, dono de uma linguagem mais racional, domina bem alguns recursos retóricos e conta boas histórias (DUARTE, 2010):

— Mas por quê que você inventou no capêta, Dito? Por que?!” — É porque do capêta todos respeitam, direito, até Vovó Izidra.” (ROSA, 2019, p. 63)

(...)

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. (...) De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2019, p. 77)

A agudeza de Dito sugerida no segundo parágrafo torna-se ilustrativa no manejo de criar a história do trecho anterior. Dito toma consciência de que sua (tia)avó é praticamente a personificação da moral cristã – tanto o é que condenará a consolidação do adultério entre tio Terêz e Nhanina. – o que torna a figura do capeta muito relevante no ligeiro embuste.

Esses personagens fabuladores vão contagiar o jovem Miguilim:

Siãrlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borradeira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. **Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo:** uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. (2019, p. 82-83)<sup>25</sup>

Entre tantas influências, uma figura recebe relevo especial, o curandeiro seu Aristeu:

Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um **favo grande de mel** de oropa, enrolado nas folhas verdes.

— “Miguilim, você sara! Sara, que jão estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouría...”

— Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?

— Foi o **sol**, mais as **abelhinhas**, mais minha riqueza enorme que ainda não tenho, Miguilim. Escuta como você vai sara sempre: (...)

De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeu sabia ser. Aos dias, Miguilim melhorava. (2019, p. 125-126)<sup>26</sup>

Seu Aristeu, um curandeiro, violeiro e contador de histórias local, é uma construção popular do deus Apolo, segundo afirmação do próprio autor: “(...) Aristeo era uma das personificações de Apollo – como músico, protetor das colméias de 20 abelhas e benfazejo curador de doenças”

<sup>25</sup> Grifo meu.

<sup>26</sup> Grifos meus





(GUIMARÃES, 1981, p. 21-22). Ademais, Apolo é deus solar, cuja luz expressa a capacidade de visualizar melhor<sup>27</sup>, elemento central, pois Miguilim se encanta com quem consegue apreender o mundo, enquanto ele, míope, precisa se valer de outros sentidos para fruir o sertão.

Na cena, está em jogo o motivo da palavra encantatória. Miguilim caído de cama, pensa que morrerá. As palavras mágicas do curandeiro fabulista cessam milagrosamente a enfermidade.<sup>28</sup> Não à toa, o jovem Miguel compara o excêntrico seu Aristeu a Dito. Aquele ensina, via discurso, como chegar à alegria. A aprendizagem logo é remetida ao sábio irmão mais novo: “— Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?” (ROSA, 2019, p. 125).

Desse modo, para Miguilim os detentores da palavra da fábula estão enleados de encantamento à medida que cantam o mundo com suas sabedorias. Ou melhor, seriam os contadores de história no Mutúm responsáveis por **reencantar** o mundo: ao cantarem (fabularem), eles encantam, ao mesmo tempo, dão nova figuração sublime ao espaço bruto e de desamparo que é o Mutúm, ou seja, o canto encanta e, sobretudo, **reencanta**.

Fica posta uma questão central para apreender a dimensão da fabulação neste locus. Como foi dito, o Mutúm é um lugar que detém uma atmosfera negativa, é um espaço de frustrações familiares, passionais, de várias mortes, despedidas, banimentos, impotências e carências sociais. Essas faltas, aliás, estão alçadas à categoria estruturante na novela. A narrativa, com efeito, é lacunar. Isso decorre, em primeira instância, pois o autor formaliza justamente as faltas tão abundantes no Mutúm. Em segunda instância, porque há um ponto de vista seletivo, isto é, nota-se um narrador que se fará muito próximo da consciência de Miguilim. A narrativa, assim, aproxima-se de monólogo-narrado, cuja voz imediata é do narrador, mas que, na realidade, expressa a do jovem protagonista. Com esse quadro, a estrutura lacunar ganha outra razão de ser: o mundo fragmentado dos adultos transpassa a visão da criança e, por sua vez, do narrador, de modo que a realidade objetiva chega estilhaçada ao leitor.<sup>29</sup>

Nesse contexto de precariedade, de tantas ausências de afetos, de perdas, a fabulação, tão apreciada por Miguilim, desponta como um grande recurso de compensação, um refúgio às adversidades:

<sup>27</sup> Eis como o poeta Lord Byron descreve Apolo: “O potente senhor do arco certo, / Deus da vida, da luz e da poesia, / O Sol, em forma humana apresentado, / Radioso com o triunfo no combate...” (BULFINCH, 2019, p. 25)

<sup>28</sup> A aura mágica do curandeiro também aparece quando ele profetiza a desgraça que o agregado Luisaltino dará à família.

<sup>29</sup> Para ver outros pontos relacionados ao narrador na novela, consulta-se o artigo “O narrador epilírico de ‘Campo Geral’ de Ronalds de Melo e Souza. Souza, R.(2006). In: *Revista Diadorim*, 1.



Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira.” (ROSA, 2019, p. 94)

Miguilim havia perdido a querida cachorra Pingo-de-Ouro. A ouvir a estória da Cuca ele não só se identifica com o caráter enlutado, como desperta, enfim, para a potência criadora. Miguilim cria uma história renomeando a saudosa cachorra com a figura folclórica. Ao fabular, a perda dá lugar ao acalanto, visto que, posta em discurso, a cachorra agora está eternizada. A ação narrativa recupera o objeto de valor via fabulação e reorganiza a subjetividade do enunciador. Procedimento parecido será buscado com a precoce morte de Dito:

A transformação de Pingo-de-Ouro em Cuca, portanto em personagem de uma estória, faz com que ela se perpetue na arte, à semelhança do que tentou fazer com seu outro “objeto” de valor perdido, o irmão Dito, ao repetir as palavras da mãe como forma de guardá-las, “decoradas”, “ressofridas”. Inserida no contexto fabular, Pingo-de-Ouro não será esquecida, perpetuada pela ficção. (PASSARELLI, 2007, p.59)

Ainda a esse respeito:

(...) quando perde o irmão querido, busca ansiosamente recuperá-lo através da mãe (quer ouvir de novo o que ela dissera sobre os cabelos, o nariz, o machucadinho do pé, quando estavam lavando o menino morto). Como a mãe não sabe recuperar as palavras então ditas, ele as repete alto, imitando-lhe a voz, como se, a partir do ouvido (da memória auditiva), pudesse ter o alívio das lágrimas, pois precisava guardar aquelas expressões, ‘decoradas,ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia’. (DUARTE, 2010, 456)

Miguilim toma consciência que, mediado pela linguagem, seus focos de afeto podem ser alçados à metafórica imortalidade. No caso acima, o fracasso do prolongamento da vida de Dito pode estar em terceirizar a tarefa da fabulação à mãe. Esta mal dominava os códigos linguísticos. Sua fabulação dava-se mais na esfera do sonho – que também se faz fabular, conforme apontava Antonio Candido. A propensão bovarista da mãe não é capaz de suprimir a necessidade demandada pelo filho enlutado.

Seja no luto, na despedida, no sonho, no embuste, no milagre, a fabulação emerge na narrativa como resistência à lógica opressora do Mutúm. Com efeito, ao fim da novela, Miguilim vai embora com um Doutor da cidade. Na figura de Miguel, ele retorna na última história do *Corpo de Baile*, “Noites no Sertão”. Ocupando lugar secundário na narrativa, Miguel chega com status de homem culto da cidade, que, como veterinário, ajudará no traquejo com os animais. É sintomático que Miguel, após ter superado a precariedade da infância, não recorra mais à fabulação. Esta fica por conta da vivência infantil, enquanto experiência vital no espaço da privação.



Trajetória semelhante percorre o Menino de “Os Cimos”. Conto que fecha as *Primeiras estórias* e dá continuidade ao primeiro - “As margens da alegria”. Tais narrativas versam sobre a viagem desse Menino à casa dos tios, a qual fica nas adjacências de uma obra. O leitor intui se tratar da construção de Brasília. Assim, as *Primeiras estórias* fica emparedada por duas narrativas que, para além de questões como perdas, descobertas e deslumbramentos, expõe o vetor moderno adentrando os rincões do país.

Naturalmente, inúmeras discussões emergem dos contos e da obra. A passagem alinhada a esta leitura está no fim da narrativa e recebe sintomaticamente o subtítulo “Desmedido momento”. O trecho encena o ápice da obra em cujo clímax – **nos cimos** – figura a primazia da fabulação:

E, quase num pulo, agoniou-se: o bonequinho macaquinho não estava mais em seu bolso! Não é que perdera o macaquinho companheiro!... Como fora aquilo possível? Logo as lágrimas lhe saltavam.

Mas, então, o moço ajudante do piloto veio trazer-lhe, de consolo, uma coisa: — “Espia, o que foi que eu achei, para Você.” — e era, desamarrotado, o chapeuzinho vermelho, de alta pluma, que ele, outro dia, tanto tinha jogado fora!

O Menino não pôde mais atormentar-se de chorar. Só o rumor e o estar no avião o atontavam. Segurou o chapeuzinho sozinho, alisou-o, o pôs no bolso. Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa.

E era o inesquecível de-repente, de que podia traspassar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde — no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jeep aos bons solavancos... e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente — parado que não se acabava — do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo.

— “Chegamos, afinal!” — o Tio falou.

— “Ah, não. Ainda não...” — respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida. (ROSA, 2001, p. 233)

Sobre esta passagem Ana Paula Pacheco afirma:

Depois que a Mãe já está curada, o Menino, como vimos, entristece de novo ao perceber que perdera o macaquinho (então chamado de Macaquinho, também ele agora com passaporte para o mundo das ideias). Quando o ajudante do piloto lhe devolve o chapéu do boneco, o Menino inventa uma pequena **estória** em que **se compensam as perdas**<sup>30</sup>. (...)

A fabulação, ‘uma vigem *inventada* no feliz’ no início d’As margens’, terá sentido de condensação de uma experiência no final d’Os cimos’, quando se dá a descoberta de uma consciente narrativa, que ajuda a formar a identidade de menino, agora já não tão menino. (2006, pp.38-39)

<sup>30</sup> Grifos meus.





Em sintonia com “Campo Geral”, a fabulação também desponta ali, conforme notado por Ana Paula Pacheco, como contraparte às destituições dos objetos amorosos. Longe da precariedade do Mutúm, o Menino que transita numa camada mais rica – os tios recebem, por exemplo, os engenheiros para um almoço – perde seu querido brinquedo. Ainda que tenha quase virado órfão de mãe, é na ausência do objeto lúdico que desperta a potência criadora da fabulação: “Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa”. A descoberta da contação de histórias eterniza o objeto de valor. O aprendizado lhe confere o sorriso, pois o caos do mundo foge à opacidade da nebulosidade, isto é, ele ganha forma de cosmo ordenador. A experiência com a tomada de consciência narrativa, capaz de fugir às amarras do tempo e prolongar na linguagem o objeto de afeto, ganha ao fim dimensão vital: “E vinha a vida”.

As privações unem os três fabulistas. Riobaldo que perdera seu amor (im)possível ambigualmente para o diabo, seja ele na figura demoníaca sugerida no pacto das Veredas Mortas, seja ele personificado no vilão Hermogenes. Miguilim coleciona uma vastidão de destituições, o falecimento precoce do irmão, o suicídio do pai, o banimento do tio e da cachorra para citar as principais. O Menino que é forçado a viajar, ficando longe dos pais, assusta-se com o degolamento de um garboso peru, vive a iminência da morte da mãe (o que não se concretiza) e perde, enfim, seu bonequinho macaquinho.

As destituições ganham dimensão formativa para os três. Ao mesmo tempo, os protagonistas se lançam à aventura de contar histórias a fim de tentar solapar, via fábula, a dor de perdas e emprestar sentido à aprendizagem nessas experiências traumáticas.

A revelação da existência da fábula é para o Menino um instante apoteótico – o **desmedido momento**. A iluminação da fábula explode como a possibilidade de eternizar, de dar sentido, por meio de construções lexicais, aos objetos amorosos ausentes. Por consequência, Guimarães Rosa, em seu constructo artístico, enseja em seu leitor uma ordem no caos: é a apreensão e fruição dos sentidos **poéticos** e **apoteóticos** que se forjam na travessia da ausência de fábula às primeiras histórias.

Já Miguilim surge como uma figura que margeia uma espécie de alterego do autor. O biografismo não se restringe à célebre cena final em que um médico descobre a miopia de Miguilim<sup>31</sup>. Mais significativo é o fato de o menino, tal qual Guimarães Rosa, se encantar com os contadores de histórias locais. Para ambos, há, em primeiro plano, a fruição com a fábula e, em

---

<sup>31</sup> Segundo Vicente Guimarães “A alegria do menino usando os óculos do doutor, colega em miopia, aproveitou o escritor para descrevê-la em cena apresentada no conto “Campo Geral”. Quase toda verdadeira, existida mesmo, exceção feita de alguns nomes (1972, p. 16).





seguida, as tentativas – bem-sucedidas – de fabular. Para o personagem, em especial, sua ação enunciativa torna-se um refúgio às adversidades que lhe rodeiam. Ademais, tal qual o Menino de “Os Cimos”, o menino do Mutúm também encontra na contação de estória o impulso eternizador dos objetos amados. O mundo do Mutúm, se não perde sua opacidade, ao menos recebe relevo aveludado na contraparte artística. Miguilim expressa, portanto, a primazia da fabulação nesse *Corpo de Baile* sertanejo.

Por fim, Riobaldo. Sua fala, tão estudada na fortuna crítica rosiana, apresenta uma expressão desmistificadora que apreenderá, em conjunção com a matéria social, gêneros arcaicos e modernos. No plano da motivação, em linhas gerais, busca-se de uma vez só extirpar **culpa** e **diabo**. Como visto, a procura pelo esclarecimento se consolida no tempo da presente e num molde **misturado**.

Parte dos argumentos de “O Direito à Literatura” ajuda a aquilatar o valor do processo fabulatório nesses três personagens de Guimarães Rosa. Há, claro, outros sentidos arraigados ao ato de contar estórias, mas parece que os pontos elencados ajudam de certo modo a apreender algumas nuances da questão. Traçando um percurso que vai do sujeito formado Riobaldo, que reconta sua experiência; passando por Miguilim, personagem, que aprecia e se arrisca na aventura da fábula; até, enfim, fruirmos a plasticidade da origem da descoberta da Literatura com o Menino.

Se alguma iluminação é lançada aos textos de Guimarães Rosa por meio das reflexões de Antonio Candido, outros feixes de luz talvez também sejam notados noutra perspectiva. O texto de Antonio Candido se faz apropriado, entre diversos fatores, pelo contexto social de veiculação. Saídos do mais recente período autoritário, os códigos democráticos e humanizadores careciam de valorização e consolidação. Nesse sentido, Antonio Candido chamou atenção para o direito à literatura como ato humanizador indispensável. É, assim, uma crítica literária que se posiciona ante a barbárie social.

Em última análise, os temas de que se valeu Davi Arrigucci para analisar *Grande Sertão: veredas* ensejam uma articulação à maneira de Antonio Candido: em tempos em que se tangencia – uma vez mais – o autoritarismo, torna-se indispensável voltar à grande obra de Guimarães Rosa. Com efeito, a incursão no texto rosiano ajuda, por exemplo, a nos reorganizarmos existencialmente, a compreendermos lógicas de poder que se conservam e a criarmos empatia pelos catrumanos atuais. Por fim, sem a pretensão de reduzir as complexas ambiguidades do texto rosiano – onde, por exemplo, a revitalização de mitos convive com o esclarecimento – reforçemos um dos empenhos do narrador Riobaldo, cuja voz **esclarecedora** mira, sobretudo e justamente, a destruição de **mitos**. Fato literário tão necessário nestes tempos sombrios.



## Referências Bibliográficas

- ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n.40, São Paulo, 1994.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Hiper Collins, 2018.
- CANDIDO, Antonio. “Direito à Literatura”. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DUARTE, Lélia Pereira. “Dito e Miguilim ou os dois Usos da Linguagem”. In: *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Marli Fantini (org.) – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- GUIMARÃES, Vicente. Joãozito. *Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972. \_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2010.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. “Direito à literatura: democracia e dessegregação cultural”. In: Antonio Candido 100 anos. Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz (orgs.). – São Paulo: Editora 34, 2018.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASSARELLI, P. *As personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa*. 2007. 133 f. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Estudos Comparados). São Paulo: Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Campo Geral*. 1.ed. São Paulo: Global, 2019.



## SOBRE PÁGINAS, TELAS E PALCOS: REINVENÇÃO *IN CONTINUUM*

Jennifer da Silva Gramiani Celeste (UFJF)<sup>32</sup>

**Resumo:** O levantamento de obras impressas escritas por produtores de conteúdo digital adolescentes entre os anos de 2008 e 2016, resultado de uma pesquisa de Mestrado na área de Letras defendida em 2018, dentre outras relevantes questões, conduziu-nos ao alcance do vislumbre quanto à dinâmica de alternância e migração entre suportes e materialidades possíveis ao texto literário. Ao imergirmos nesse universo e perscrutarmos o contexto de divulgação dos referidos livros, percebemos suas presenças não somente sobre as páginas de celulose, mas, especialmente, também sobre telas e palcos. Confrontados por essa realidade, objetivamos, por intermédio deste breve artigo, colocar em discussão a Literatura assinada por blogueiros e *youtubers* em meio ao fenômeno da convergência midiática, a qual imputa ao jovem leitor contemporâneo funções distintas e letramentos outros diante desta ou daquela forma de ser inerente ao fazer literário. Circunstanciamos este nosso debate com base nos aportes teóricos de diversos pesquisadores do campo em voga, tais como Sarlo (2000), Canclini (2008), Jenkins (2008) e Llosa (2013), a simples cargo de menção. Os exemplos que emergiram do grupo de dados levantados para o estudo nos evidenciaram o caráter mutável da Literatura manufaturada na contemporaneidade, condição esta potencializada graças à consolidação das novas tecnologias digitais conectadas à Internet e, é claro, à abertura de um espaço adequado às suas inevitáveis transfigurações.

**Palavras-chave:** Literatura juvenil; Convergência midiática; Influenciadores digitais.

### Introdução

Para desbravarmos o horizonte de perspectivas em relação à Literatura Contemporânea voltada à parcela leitora juvenil, decidimos elaborar um levantamento de livros produzidos em papel assinados por produtores de conteúdo digital adolescentes, os blogueiros e *youtubers*. Parte integrante de nossa pesquisa de Mestrado em Letras – *O livro nos tempos de #likes: transfigurações na literatura brasileira contemporânea*, defendida no ano de 2018 –, o referido mapeamento de dados nos possibilitou acessar algumas relevantes informações a respeito da atual manufatura de obras impressas para jovens leitores, sobremaneira aquelas desenvolvidas por seus pares, também adolescentes, entre janeiro de 2008 e dezembro de 2016.

Interessantes questões relativas à prática de investimento na materialidade do conteúdo digital, tais como a ascensão de pequenos e médios grupos editoriais, a diversidade de gêneros literários ou a dificuldade de categorização, por exemplo, auxiliaram o delineamento de um horizonte de perspectivas inerente ao ofício literário contemporâneo. No total, coletaram-se os dados de duzentos e vinte livros, mas apenas cento e cinco obras foram consideradas para observação durante a pesquisa, uma vez terem sido estas assinadas por jovens internautas.

---

<sup>32</sup> Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pelo Centro Universitário UniAcademia (2018). E-mail: djceceleste@gmail.com.





Paralelo ao lançamento dos livros impressos, os blogueiros e *youtubers* adolescentes também protagonizaram outras materialidades para além das telas computacionais ou páginas de celulose ao apresentarem suas histórias às mídias televisiva e cinematográfica e aos teatros. Essa dinâmica de alternância e migração entre os mais diferentes suportes evidencia a fluidez das relações estabelecidas entre leitores, espectadores e internautas, transformando o encontro deste ou daquele sujeito em potencial mola propulsora a outros modos de se fazer expressar. Logo, neste artigo, apresentamos um recorte proveniente de nossa dissertação de Mestrado no qual se destaca a intensa atividade desempenhada por influenciadores digitais escritores para além de seus locais de origem ou da Literatura. Para isso, amparamos os achados nas teorias ofertadas por autores da área, como é o caso de Sarlo (2000), Canclini (2008), Jenkins (2008) e Llosa (2013), por exemplo. As considerações dos estudiosos nos conduziram positivamente à exploração de um terreno sobre o qual ainda tateamos, embora destemidos, a obscuridade outrora rogada por apocalípticos convictos acerca do fenecimento do sistema literário.

### **A literatura aqui, ali e acolá**

Conforme nos foi teorizado por Néstor García Canclini em *Leitores, espectadores e internautas* (2008), “[...] ser internauta aumenta, para milhões de pessoas, a possibilidade de serem leitores e espectadores [...]” (CANCLINI, 2008, p. 54). Reflitamos acerca da dinâmica de produção literária impressa da autoria de jovens celebridades digitais e em tudo o que este movimento tem trazido à tona. De internautas a leitores, de leitores a espectadores, a atuação dos internautas de sucesso tem levado os seus seguidores a assumirem distintos papéis diante de diversos suportes, das telas dos dispositivos eletrônicos conectados à grande rede aos livros impressos, e destes, também às telas da televisão, do cinema e aos palcos dos teatros.

A colocação do supracitado antropólogo e estudioso vai de encontro à seguinte fala da autoria de Mario Vargas Llosa, à frente de *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013): “[...] hoje vivemos a primazia das imagens sobre as ideias. Por isso os meios audiovisuais, cinema, televisão e agora a internet, foram deixando os livros para trás [...]” (LLOSA, 2013, p. 41). Reportando-nos ao cerne dos livros assinados por jovens blogueiros e *youtubers*, observamos uma dinâmica contrária, haja vista que as obras desses produtores de conteúdo digital têm levado os seus autores – e também seus leitores, outrora somente seguidores – a contatar outras diversas formas de manifestação via veículos comunicacionais cujas naturezas distinguem-se daquelas relativas à *World Wide Web*.





Adquire reforço a constatação de Canclini (2008) a partir dos registros assinados por Tânia Pellegrini, professora e autora do ensaio intitulado *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado* (1997):

Esse intercâmbio de meios [...] se não ajuda a despertar uma sensibilidade propriamente literária, é eficiente estratégia de estímulo ao consumo do livro, da peça, 'bens culturais' equivalentes aos inúmeros produtos vendidos nos intervalos comerciais da televisão ou do rádio. O importante é que um desperta o interesse pelo outro [...] (PELLEGRINI, 1997, grifo da autora).

Logo, entendemos que Pellegrini (1997), já ao final da década de 1990 e início dos anos 2000, previa o que Henry Jenkins em *Cultura da convergência* (2008) – cuja obra teórica aqui utilizada fora publicada originalmente no ano de 2006 – denominaria enquanto convergência das mídias. Em relação à vertente literária que este estudo tem como primordial objetivo explorar, as atestações desses investigadores nos levam a depreender que a maioria daquilo o que se profetizou acerca do fim da Literatura, do livro e, conseqüentemente, dos autores e leitores, tenha falhado em virtude de vivenciarmos não um término no sentido apocalíptico, mas uma transformação propiciada pela cultura da convergência, a qual tem colocado em movimento os conceitos fixos do que é Literatura, livro, autor e leitor.

A respeito das opções existentes em relação aos meios de comunicação utilizados por jovens navegantes, os quais agora, por esse motivo, não mais se restringem unicamente às telas dos dispositivos eletrônicos, Canclini (2008) expõe crer que

[...] as fusões multimídia e as concentrações de empresas na produção de cultura correspondem, no consumo cultural, à integração de rádio, televisão, música, notícias, livros, revistas e Internet. Devido à convergência digital desses meios, são reorganizados os modos de acesso aos bens culturais e às formas de comunicação (CANCLINI, 2008, p. 33).

Esse movimento exploratório conduzido por influenciadores digitais adolescentes é considerado o principal responsável pela aceleração da revolução de natureza cibernética, além do advento das novas redes sociais e do caráter universal que passa a ser atribuído à Internet. Por isso, para Llosa (2013), as informações romperam as barreiras dantes impostas, tornando-se de fácil e rápido acesso, da mesma maneira como ocorrera com os mais diversos setores que abrangem a área dedicada às comunicações, os quais “[...] sofreram os efeitos transformadores da telinha [...]” (LLOSA, 2013, p. 24). Quanto à presença das telas na contemporaneidade, o crítico nos acrescenta que “[...] o mundo-tela deslocou, dessincronizou e desregulou o espaço-tempo da cultura [...]” (LLOSA, 2013, p. 24).

Em esteira similar, Canclini (2008) discorre em relação às características comumente outorgadas aos leitores e espectadores. Com base em seus debates teóricos, compreendemos que



os estereótipos vinculados a essas tais figuras sociais “[...] se parecem e têm em comum o aspecto sedentário da imagem: o leitor sentado, lendo [...]. O espectador está assistindo o filme [...] na poltrona do cinema [...] ou no sofá de casa [...]” (CANCLINI, 2008, p. 42). Adiante, o autor dá continuidade à sua reflexão: “[...] as convenções atribuem, ao leitor, mais atividade, porém intelectual, e ao espectador, passividade e dependência do espetáculo [...]” (CANCLINI, 2008, p. 42). Segundo Canclini (2008), enganam-se aqueles que creem estarem os internautas livres de esforços mentais para absorver aquilo o que é apresentado a partir dos computadores por eles acessados. Afinal, estudos da área demonstram “[...] que até mesmo o consumo da mídia aparentemente mais inativa implica em apropriação e reelaboração daquilo que se vê [...]” (CANCLINI, 2008, p. 42). Embora nos pareça uma fala de cunho apocalíptico, seus argumentos aparentemente validam, dentre tantas outras questões, a relevância atrelada às produções textuais cujas origens remontam ao manuseio e à imersão no ciberespaço.

Diante das recorrentes atuações dos internautas em destaque, verificamos o caráter democrático apresentado pelo sistema cultural eletrônico. Beatriz Sarlo, teórica responsável pelo título *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina* (2000), relata-nos que esse sistema necessita de audiência e obriga os seus espectadores a digerir, sem direito a interrupções, os fragmentos provenientes de outras origens. A partir das mídias<sup>33</sup>, os sujeitos sentem que “[...] há algo de próprio e, ao mesmo tempo, todo mundo pode imaginar que o que a mídia oferece é objeto de apropriação e desfrute [...]” (SARLO, 2000, p. 104).

Tal democracia tornou-se possível somente a partir do estabelecimento das relações de convergência entre novas e velhas mídias, crê Jenkins (2008). O pesquisador nos apresenta a conceituação estruturada ao sistema referente à cultura da convergência, vigente em tempos contemporâneos, discorrendo sobre o fato de que o mesmo equivale à premissa por meio da qual “[...] mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis [...]” (JENKINS, 2008, p. 30).

Jenkins (2008) nos lembra, ainda, que o processo de convergência ao qual as mídias se submetem não se refere à simples mudança de cunho tecnológico, já que esse tal movimento torna-se responsável por alterar a relação efetiva vigente entre os dispositivos eletrônicos já existentes, além de indústrias, mercados, gêneros e, por conseguinte, públicos. Dessa forma, compreendemos que a dinâmica da convergência altera, também, a lógica de desenvolvimento inerente às indústrias midiáticas, de entretenimento e, por que não, de consumo. Perante esse panorama relativo à manifestação de jovens internautas para além das telas dos dispositivos eletrônicos, constatamos

---

<sup>33</sup> Aqui nos embasamos na concepção apresentada por Pierre Lévy em *Cibercultura* (2010), que compreende as mídias como suportes voltados à transmissão de mensagens: “[...] o impresso, o rádio, a televisão, o cinema ou a Internet, por exemplo, são mídias [...]” (LÉVY, 2010, p. 64).



que atualmente vivemos a cultura de convergência. Aliás, é viável sustentar a suposição de que o amplo alcance de suas ações se deve, hoje, às oportunidades que os sistemas midiáticos oferecem no que diz respeito à instauração de interdiálogos.

Referente ao aspecto democrático que demarca a contemporaneidade digital, o teórico recorre à argumentação sustentada por Pierre Lévy:

Lévy tem profunda desconfiança de qualquer tipo de hierarquia e vê a democracia como a ideologia que melhor permitirá o surgimento das culturas do conhecimento. Ele escreve: “Como conseguiremos processar enormes quantidades de dados sobre problemas inter-relacionados, num ambiente em transformação? Muito provavelmente fazendo uso de estruturas organizacionais que favoreçam a genuína socialização da resolução de problemas, em vez de sua resolução por meio de entidades separadas, que correm o risco de se tornarem competitivas, inchadas, obsoletas e isoladas da vida real” (LÉVY *apud* JENKINS, 2008, p. 65).

O efetivo trabalho empreendido por esses adolescentes navegantes por via dos *posts* de *blogs* ou vídeos de canais do *YouTube* possibilitou seus acessos a outros sistemas midiáticos, conforme nos anuncia o supracitado estudioso: “[...] Por um lado, a convergência representa uma oportunidade de expansão aos conglomerados das mídias, já que o conteúdo bem-sucedido num setor pode se espalhar por outras plataformas [...]” (JENKINS, 2008, p. 47). Atentando-nos à mesma situação sob outro prisma, a convergência pode levar os internautas a assumirem vitaliciamente o posto como espectadores, promovendo-se “[...] uma fragmentação ou uma erosão de seus mercados [...]” (JENKINS, 2008, p. 47). As exposições teóricas desse especialista nos fornecem subsídios para questionar se de fato o movimento convergente das mídias seria, de fato, detentor de tamanho poder – isto é algo para observarmos a longo prazo.

É interessante percebermos como as produções de Jenkins (2008) e Canclini (2008) – apesar de terem sido lançadas em seus países de origem nos pretéritos anos de 2006 e 2007, respectivamente –, trazem à tona colocações distintas. Enquanto Canclini (2008) compreende essa dinâmica de transição dos indivíduos entre as mídias de forma que esses possam assumir diferentes papéis no momento em que bem desejarem, Jenkins (2008) acredita que a assunção dos postos como internauta, espectador, leitor, entre outros, acontece de maneira mais rígida, sendo que uma vez capturado pelos artifícios de uma dada mídia, o indivíduo irá se dedicar única e exclusivamente à mesma, não sendo mais esperado o retorno àquela que deu origem ao processo. Portanto, no contexto que é objeto de análise deste artigo, o posicionamento de Canclini (2008) se faz pertinente. Os adolescentes, antes apenas internautas e espectadores da mídia televisiva, hoje são facilmente flagrados realizando a leitura de livros, jornais e revistas, assistindo a peças teatrais ou acompanhando os programas de rádio e *podcasts* sem deixar de lado, é claro, a apreciação à Internet.





Supomos isto estar vinculado ao fato de que aqueles pares cujas redes sociais são fielmente seguidas não só o fazem, mas também, especialmente, manifestam-se de modo veemente por meio das plataformas promotoras de entretenimento<sup>34</sup>.

Sarlo (2000), ainda se referindo ao contexto midiático, volta-se também às produções audiovisuais, tais como longas-metragens, por exemplo, apontando para o fato de que esses produtos têm conquistado a cada dia maior notoriedade, uma vez que “[...] seu negócio está na ampliação incessante dos públicos [...]” (SARLO, 2000, p. 108). Sobre isso, Llosa (2013) acrescenta que a indústria cinematográfica tem o poder de globalizar seus filmes, levando-os ao alcance de inúmeros indivíduos, transmitindo-os em territórios inimagináveis. Os filmes, diz o ensaísta, são em geral muito bem acolhidos, “[...] pois, tal como os discos e a televisão, [...] são acessíveis a todos, não exigindo, para sua fruição, formação intelectual especializada de tipo nenhum [...]” (LLOSA, 2013, p. 24). Vinculamos esse parecer às comuns práticas artísticas dos blogueiros e *youtubers* escritores no cinema, seja atuando como roteiristas das histórias a serem adaptadas às telas, seja como atores das referidas produções audiovisuais.

Dedicadas à jovem audiência, as adaptações de obras literárias para o cinema também têm se feito cada vez mais frequentes no Brasil. São demasiadas comuns em países de origem norte-americana há algum tempo, visto os incontáveis lançamentos de filmes cujos enredos se embasam nas narrativas encontradas nos livros – tais como a série fantástica *Harry Potter* (Rocco, 2000), de J. K. Rowling; as trilogias distópicas *Jogos Vorazes* (Rocco, 2010), da autoria de Suzanne Collins, e *Divergente* (Rocco, 2012), de Veronica Roth; ou, ainda a tempo, os romances assinados por John Green, *A culpa é das estrelas* (Intrínseca, 2012) e *Cidades de papel* (Intrínseca, 2013). No Brasil, cabe aqui mencionarmos a adaptação cinematográfica da trilogia literária *Eu fico loko* (Novas Páginas, 2015), do *youtuber* Christian Figueiredo, intitulada ‘Eu fico loko: o filme’, originalmente dirigida por Bruno Garotti e lançada em 2017 – empreendimento no qual o referido internauta realiza participação como ele próprio –, e do livro *Meus quinze anos* (Rocco, 2014), de Luiza Trigo, blogueira, cujo filme homônimo foi dirigido pela cineasta Caroline Fioratti, tendo sido lançado também no ano de 2017<sup>35</sup>.

No decurso desse mesmo ano, ainda no que concerne às questões tocantes às telas, pudemos observar o ápice da legitimidade do movimento de ascensão liderado por criadores de conteúdo digital, justo porque ao tornar-se tema de longa-metragem, o fenômeno em voga

<sup>34</sup> Para mais informações sobre esse tópico, sugerimos o acesso à seguinte reportagem virtual: <http://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/conhecidos-como-fenomenos-da-internet-os-youtubers-sao-a-nova-aposta-dos-cinemas-e-da-tv>. Acesso em: 12 dez. 2021.

<sup>35</sup> Salientamos que tal produção é estrelada pela atriz e também *youtuber* Larissa Manoela, responsável pelo livro *O diário de Larissa Manoela: a vida, as histórias e os segredos da jovem estrela* (HarperCollins Brasil, 2016), presente no mapeamento realizado para a pesquisa de Mestrado.





demonstrara deter o alcance e a força suficientes capazes de mobilizar até mesmo a indústria cinematográfica, forma de arte hegemônica dentre as demais responsáveis pelo lançamento de produções audiovisuais. Essencialmente fundamentado em diversificado conjunto de esquetes humorísticos, ‘Internet: o filme’, dirigido por Felippo Lapietra, traz à luz caricato olhar acerca de uma fictícia convenção de *youtubers*, os quais são interpretados por *youtubers* reais, dentre eles, autores de livros contemplados pelo mapeamento. Este é o caso de Christian Figueiredo, Gustavo Stockler, Patrícia dos Reis, Victor Meyniel e demais nomes do meio (Fig. 1).

Figura 1: Cartaz do filme ‘Internet: o filme’ (2017)



Fonte: Google.

Contudo, cabe ressaltarmos que essa não se figurou como a única atuação dos jovens internautas sobre as telas do cinema. No ano de 2016, a *youtuber* Kéfera Buchmann, também atriz profissional, atuara como protagonista no filme ‘É fada!’, dirigido por Cris D’Amato, cujo enredo se desenvolve em torno da narrativa apresentada por *Uma fada veio me visitar* (Rocco, 2007), de Thalita Rebouças, uma renomada autora brasileira de livros infantojovens. Também acompanhamos o desempenho de Lucas Rangel, *youtuber*, convidado para dublar uma das



personagens do filme estadunidense ‘Tartarugas ninja: fora das sombras’, lançado nos cinemas brasileiros ainda em 2016. Outra ocorrência de interesse para este estudo é o lançamento do DVD *Authentic games e seus amigos*, no ano de 2016, pelo jovem *youtuber* Marco Túlio, *gamer* que se dedica a explorar o universo ofertado pelo jogo *Mine Craft*.

Para além de suas redes sociais e dos livros, também observamos a imersão dos tais navegantes no mar de oportunidades oferecidas pela televisão. De acordo com Sarlo (2000), enquanto na Literatura e no ato relativo à prática da leitura a autoreflexividade se faz presente, na mídia televisiva esse elemento opera “[...] como uma marca de proximidade que torna possível o jogo de cumplicidades entre a televisão e o público [...]” (SARLO, 2000, p. 91). Por vias similares, Jenkins (2008) percorre e questiona sobre o que ao certo levou o conteúdo de *blogs* e outras redes sociais do gênero ser veiculado na televisão, já que a atual sociedade, interceptada por existência e utilização de plataformas virtuais, vem prosperando com sucesso – fato que em sua concepção já é o bastante. Alguns anos separam redação e publicação das obras da autoria de Sarlo e Jenkins – seus anos originais de divulgação foram 1994 e 2006, para cada título. Embora seja evidente, isso não se configura como motivo para que deixemos de lado a possibilidade de que as interfaces dialógicas entre os apontamentos de ambos esses pesquisadores sejam estabelecidas, uma vez que Sarlo, em seu título teórico, parece responder a pergunta de Jenkins ao expressar que o discurso transmitido via televisão traz efeitos vários imbuídos de maior familiaridade, considerando que nessa mídia não se vive da distância, mas de mitos e tabus cotidianos. Nesse ínterim, existem algumas críticas à mídia televisiva sobre as quais a autora desenvolve e expõe aos leitores de sua obra:

Os meios audiovisuais de comunicação, que beneficiados pelo rompimento dos grandes centros modernos de construção ideológica, oferecem-nos, livres de qualquer suspeita de parcialidade, quase todas as ficções do social que consumimos. Apresentam-se a nós como espaços gerais, abertos e pluralistas. São assim reconhecidos pelos públicos audiovisuais, justamente porque já não podem reconhecer nem na política, nem em qualquer outra parte, a capacidade de se emitir uma mensagem que seja ao mesmo tempo incluyente e verossímil (SARLO, 2000, p. 177).

Condenações à parte, a crítica reconhece que o aprendizado comumente promovido à parcela espectadora “[...] é barato, antielitista e nivelador [...]” (SARLO, 2000, p. 91). Assim, mediante a percepção quanto ao conteúdo veiculado nesse dispositivo, questionamos: por que não investir na imagem dos adolescentes internautas em ascensão, já que tal mídia é imbuída de preceitos aparentemente tão democráticos e inclusivos? Afinal, nem todos ainda tiveram a oportunidade de estabelecer contato com o universo dos jovens blogueiros e *youtubers*, pelo menos



não por meio das redes sociais das quais se originaram. Ainda, tal suposição poderia ser apresentada como resposta aos apontamentos outrora expostos por Jenkins (2008).

Quanto à mídia televisiva, são diversos os exemplos a serem apresentados envolvendo a participação dos produtores de conteúdo digital. Devemos mencionar a atenção concedida à obra literária assinada pela blogueira Isabela Freitas, haja vista o fato de que o enredo de seu primeiro livro, *Não se apega, não* (2014), foi transformado em série televisiva homônima de seis episódios a partir da adaptação do aclamado dramaturgo Manoel Carlos, sendo veiculada no ano de 2015 durante o programa Fantástico, transmitido pela Rede Globo. Em 2016, Christian Figueiredo, *youtuber*, encabeçou o quadro intitulado ‘Me Conta Lá no Quarto’, também para o supracitado programa, no qual a cada semana visitava a casa de um jovem e, juntos, realizavam um bate-papo descontraído sobre questões inerentes à fase da juventude. Para finalizar, ainda no ano de 2016, houve a veiculação de episódios do canal de vídeos ‘Pipocando’, liderado por Bruno Bock e Bruno Marchesi, no canal Comedy Central, da rede de televisão fechada. O programa, ‘Pipocando: o dobro de manteiga’, abarcou compilações de passagens pertencentes a vídeos já previamente postados na plataforma relativa ao *YouTube*.

Ainda no ano de 2016, até mesmo um quadro televisivo dedicado à exclusiva atuação dos influenciadores digitais de sucesso fora idealizado. ‘Os *Youtubers* Querem Saber’, veiculado no programa liderado pelo apresentador Raul Gil, no canal televisivo SBT, contou com a participação de Bruna Martins – virtualmente conhecida como Niina Secrets –, Máisa Silva – atriz e única<sup>36</sup> no grupo a ser autora de livros, como *Sinceramente Máisa*: histórias de uma garota nada convencional (Gutenberg, 2016) –, Lucas Olioti e Cho Young Lae – cujos *nicknames* são T3ddy e Pyong Lee, respectivamente. A participação desses jovens internautas consistiu na realização de questionamentos às célebres personalidades convidadas à atração.

Apesar do desbravamento de tamanha amplitude impulsionado por jovens navegantes, outro espaço de manifestação artística também passou a ser reivindicado: espetáculos teatrais que tomassem como base as temáticas abordadas pelas celebridades digitais em suas redes sociais e livros ou, simplesmente, os aspectos relativos às suas vidas pessoais. Pedro Afonso, *gamer* e *youtuber* mais conhecido na rede por seu *nickname* Rezende Evil, viajara pelo Brasil a partir do ano de 2016 com o *show* intitulado ‘Paraíso: o Espetáculo’, objetivando divulgar suas habilidades com os *games*, compartilhar com os fãs suas dicas de jogos e interagir junto aos mesmos. Por seu turno, a maquiadora e *youtuber* Bianca Andrade fora responsável pela peça ‘Boca Rosa’, estreada em 2016 e dirigida por Afra Gomes e Leandro Goulart, dupla que assina outras peças de teatro dedicadas ao público majoritariamente adolescente. O espetáculo apresentou à audiência a trajetória de vida da

---

<sup>36</sup> Obviamente, partindo-se do período abarcado pelo levantamento de produções literárias.





influenciadora digital, desde a sua infância até o seu reconhecimento para além do mundo cibernético. Semelhante ao trabalho dessa jovem, a blogueira Isabela Freitas também decidiu se aventurar pelo universo teatral. ‘Desapega’, um espetáculo lançado em 2017, apresentou ao público um monólogo motivacional por ela escrito e interpretado que trouxe ao saber algumas das passagens de suas obras e outros tópicos. Evelyn Regly também estreou sua própria peça teatral no ano de 2017, ‘Babados da Vida’, idealizada por Andrea Batittuci e Márcio Araújo, tendo sido dirigida por Edson Fieschi.

Os exemplos até então apresentados demonstram-nos a capacidade de transfiguração atinente à arte literária, impulsionada, muito claramente, pela ampliação das oportunidades de ser e estar oferecidas por novas tecnologias digitais conectadas à Internet, bem como também pelo progressivo avanço das mídias relativas à comunicação e expressão artística – televisão, cinema e teatro, a título de menção. Ainda, por intermédio de manifestações tais como aquelas anteriormente exemplificadas, entendemos que a parcela populacional jovem tem conquistado lugar de fala e destaque, estabelecendo diálogos de entretenimento junto aos seus pares.

### Considerações finais

Aparentemente, os apocalípticos estavam equivocados ao afirmarem que a Literatura fenceria em pouco tempo mediante o fortalecimento da grande rede computacional. Afinal, nesta contemporaneidade, os próprios usuários virtuais têm sido responsáveis por dinamizar o mercado editorial de livros impressos, embora discussões relativas ao aspecto qualitativo das obras assombrem nosso caminhar exploratório sobre esse terreno em constante crescimento.

Notabilizamos o empenho dos produtores de conteúdo digital adolescentes no que se refere à atuação em diferentes mídias, do ciberespaço à Literatura, perpassando por televisão, cinema e teatro. Típico da atual temporalidade, esse fenômeno de convergência midiática é o resultado do diálogo recíproco e profícuo entre esta ou aquela viabilidade de expressão, o que certamente contribui ao alcance de públicos até então não cogitados, aproveitando-se, ainda, para expandir as possibilidades de comunicação imanentes ao público adolescente, fortemente cativo às inovações tecnológicas, impelindo-os a desbravar suportes e materialidades diversas para além dos dispositivos eletrônicos conectados à *World Wide Web* e do fazer literário.

Esta é a contemporaneidade predominantemente digital, na qual remoto e improvável tendem a colidir harmoniosamente, propiciando novos vislumbres não somente à Literatura, mas também, por que não, ao protagonismo juvenil aqui, lá e acolá, sempre *in continuum*.





## Referências

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani. *O livro nos tempos de #likes: transfigurações na literatura brasileira contemporânea*. 239 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. 1997. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.



## MATERIAIS LITERÁRIOS, TECNOLOGIAS ZINEIRAS: POESIA EM CIRCUITOS ZINE-FEMINISTAS

Juliana Gama de Brito Assumpção (UERJ)<sup>37</sup>

**Resumo:** Tendo em vista a crescente produção poética impressa em fanzines que têm circulado em espaços feministas autônomos, no estado do Rio de Janeiro, durante a última década, o principal objetivo deste trabalho<sup>38</sup> é discutir a relação entre tais materiais literários contemporâneos e seus modos de produção, nos referidos espaços, a partir da percepção dos fanzines literários nos níveis de seus processos de criação, montagem e distribuição pelas margens do mercado editorial convencional, em circuitos alternativos. Assim, por meio de uma articulação introdutória entre o conceito de “material” dos objetos artísticos, proposto por Theodor W. Adorno; a relação entre arte e sociedade, pensada por Adorno e Walter Benjamin; e as definições de fanzine desenvolvidas no Brasil desde 1990, com a pesquisa pioneira de Henrique Magalhães, além de minha própria vivência como artista independente e produtora de fanzines inserida no que Camila Olivia-Melo observou como campo (ou rede) zine-feminista, desenvolve-se uma breve reflexão teórica sobre os fanzines feministas, no Brasil da segunda década do século XXI, como veículos de fazeres artísticos/literários potencialmente transgressores da cultura hegemônica — na medida em que desestabilizam, em seus próprios processos de elaboração e reprodução marginais, valores cristalizados em nossa sociedade, materializando-se, a um tempo, como frutos e propulsores de práticas artísticas contraculturais.

**Palavras-chave:** fanzine; literatura e sociedade; circuito zine-feminista; materiais poéticos contemporâneos; feminismos dissidentes.

### Introdução

O papel do fanzine, ou zine, é dizer o que é para ser dito. Sua função é dar espaço para quem não consegue esse espaço. Por isso ainda se mantém tão vivo por quem o produz. [...] Mas a importância da produção [de fanzines] na minha vida é [dar] fôlego, me mostra que mesmo com criação individual, não estou sozinha [...]. O zine é isso na minha vida. [...] Eu defino o fanzine [como] o porta voz de todas as pessoas, interseccionalmente.

*Micha Oliveira*

Mas o que construiu o meu apreço por zines com certeza foram as trocas de zines e as garotas que os faziam [...]. Foi através de [trocas de] cartas que li zines como *O Berro*, *Burn! Don't Freeze* e *Grrrito Mouco*, publicações que me influenciaram demais. Só olhando em retrospecto, hoje, consigo ver o senso de comunidade que esses e outros zines me ofereceram [...]. Mais do que papéis, entrevistas, erros ortográficos e fotocópias, os zines me apresentaram mulheres inteligentíssimas que mudaram a minha vida com as suas amizades, criações e parcerias.

*Carla Duarte*

Os recortes que reproduzo em epígrafe são trechos das respostas de duas zineiras (produtoras de fanzines) de diferentes regiões do Rio de Janeiro, Michelle Barboza Oliveira (mais conhecida na cena fluminense de arte independente como Micha Oliveira) e Carla Duarte, a uma entrevista recentemente produzida pela (também) zineira fluminense Luiza Alves — como parte

<sup>37</sup> Mestranda em Literatura brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3584052435208641>. E-mail: [assumpcao.jg@gmail.com](mailto:assumpcao.jg@gmail.com).

<sup>38</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



de sua monografia de conclusão do curso de Jornalismo; e publicada no formato de um extenso zine<sup>39</sup> de colagens, cuja versão eletrônica fora disponibilizada pela autora em plataformas digitais (ALVES, 2018). Particularmente, em minhas próprias andanças por feiras feministas autônomas voltadas à venda e à troca de fanzines no estado do Rio, durante a segunda década do século XXI, pude conhecer pessoalmente cada uma dessas zineiras, além de trocar zines, colagens e outros tipos de arte impressa com elas, experienciando intensamente o “senso de comunidade”, a “amizade”, a “parceria” e o “fôlego” que Micha Oliveira e Carla Duarte associam aos fanzines, como se lê na epígrafe.

Foi, justamente, a partir de um interesse nos textos literários (e visuais) reproduzidos a baixo custo e de forma independente, em zines feministas fotocopiados em tons de cinza — gerado por minha inserção nas feiras mencionadas, tanto como artista visual e produtora de zines, quanto (e talvez, principalmente) como leitora das publicações poéticas elaboradas por outras zineiras — que desenvolvi o projeto de pesquisa com o qual ingressei, em 2021, no Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Desde então, em minha pesquisa de mestrado em andamento, tenho investigado, no âmbito da Literatura brasileira, a poesia impressa nas folhas dos zines feministas contemporâneos, objetos com os quais mantenho um estreito (e afetivo) contato.

Nesse contexto, no presente trabalho proponho apresentar e articular, de forma preliminar, algumas das teorias com as quais fundamento a referida pesquisa de mestrado em andamento, a fim de compreender de que formas esses objetos impressos, intensamente presentes em minha vida diária, têm sido pensados no meio acadêmico. Assim — sem a intenção de atingir conclusões enrijecidas, mas com o objetivo principal de expor, em linhas largas, conceitos e definições relevantes a eventuais colegas da área de Letras que, como eu, desejem se dedicar ao estudo de fanzines literários no Brasil — em primeiro lugar, preparo uma espécie de “folha de fundo” teórica aos circuitos zine-feministas contemporâneos, na qual se conjugam: as primeiras definições do objeto “fanzine” desenvolvidas no Brasil, em 1990, por Henrique Magalhães (2020); e a noção de campo (ou rede) zine-feminista, elaborada por Camila Olivia-Melo (2019), em sua tese de doutorado defendida em 2019. Na sequência, disponho sobre essa “folha de fundo” alguns tópicos do pensamento de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin sobre a situação das produções artísticas e literárias/poéticas na modernidade — tais quais o conceito de “material” dos objetos artísticos, proposto por Adorno (2008) em sua *Teoria Estética*; e a relação entre arte/literatura e sociedade,

---

<sup>39</sup> Neste trabalho, utilizo “zine” como sinônimo de “fanzine”, pois, atualmente, grande parte das pessoas que produzem ou leem esse tipo de publicação não fazem qualquer distinção entre ambos os termos — como se nota, por exemplo, nas palavras das zineiras citadas na epígrafe. Além disso, ainda que o vocábulo “zine” não conste em todos os dicionários de língua portuguesa referentes ao ano de 2021, diferentemente do que ocorre com a palavra “fanzine”, optei por não destacá-lo no texto, em função da recorrência com que é empregado.





pensada por Adorno (2012) e Benjamin (2012) — que, de algum modo, contribuem para uma percepção mais aguçada das manifestações de arte e literatura que se difundem nos zines.

Com isso, ao fim do trabalho, espero abrir caminhos fecundos à percepção dos fanzines literários (e, especialmente, dos zines feministas de poesia, que tenho investigado) não apenas no nível do texto literário “em si mesmo”, mas levando em consideração aspectos sociais e materiais de seu processo de criação, montagem e distribuição em espaços alternativos — formados às margens do mercado livreiro e da cena de arte e literatura convencionais. Afinal, como demonstrarei a seguir, para que se observe de modo mais aprofundado a literatura impressa (e expressa) nos papéis de nossos fanzines, é importante que se leve em conta seu entrelaçamento com os suportes pelos quais se materializam como objetos artísticos potencialmente transgressores da cultura hegemônica — construídos por fora do cânone literário; fortemente situados no tempo e no território em que são produzidos; e que rompem, no seu cerne, com a (excludente) lógica lucrativa dos meios de produção cultural dominantes.

### **Pequeno fundo teórico ao circuito dos (fan)zines feministas contemporâneos**

Definido por Henrique Magalhães, a princípio, como um tipo de publicação independente, artesanal e amadora, caracterizada pela “efemeridade” na medida em que se produz a baixo custo, em tiragens pequenas e irregulares “por fãs isolados, grupos e associações ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *bobby* ou gênero de expressão artística, para um público dirigido” (MAGALHÃES, 2020, p. 48), o fanzine surge — na década de 1930, nos Estados Unidos, e nos anos 1960 no Brasil — de modo fortemente associado à ficção científica e às histórias em quadrinhos (MAGALHÃES, 2020, p. 94). Contudo, conforme pontua o mesmo pesquisador brasileiro, na medida em que os fanzines (também chamados de zines) “se espalharam pelo mundo como veículo para a obra de artistas, porta-vozes de grupos de fãs e contestadores de todos os matizes” (MAGALHÃES, 2020, p. 56), esse tipo de publicação alternativa, efêmera e experimental expandiu o seu leque de temas e de tecnologias envolvidas em sua elaboração — sendo utilizada no Brasil, inclusive, como suporte para manifestações políticas, artísticas e poéticas/literárias produzidas por escritoras e artistas feministas, às margens da imprensa oficial e do mercado livreiro convencional.

Interessada, justamente, nos meios de criação e distribuição dos fanzines produzidos por autoras e coletivos feministas do nosso país, Camila Olivia-Melo, pesquisadora e zineira de São Paulo, desenvolveu sua tese de doutorado em Design, defendida em março de 2019 na PUC do Rio de Janeiro. Na tese, intitulada *Itinerâncias zine-feministas: um mergulhar em datilográfias de fúria* &





*saudade* (OLIVIA-MELO, 2019), a pesquisadora apresenta os resultados de uma investigação etnográfica que realizara entre 2015 e 2018, pela qual produzira um mapeamento de coletivos feministas da região Centro-Sul do Brasil que atuassem por meio de fanzines de “*papelê xerox*”, com foco em grupos de zineiras dissidentes em relação aos modelos de gênero e sexualidade dominantes em nossa sociedade; e construíra um arquivo<sup>40</sup> com 101 diferentes fanzines coletados ao longo de sua pesquisa, muitos dos quais veiculam conteúdos artísticos/visuais e literários.

Ao observar as dinâmicas particulares dos circuitos zineiros (ou seja, os processos de construção de redes e espaços autônomos voltados à criação e à distribuição de fanzines) formados, especificamente, em função da produção, troca e venda de zines feministas brasileiros durante a segunda década do século XXI, em contextos urbanos da região anteriormente indicada, Olivia-Melo (2019) delinea o que reconhece, em sua tese, como campo (ou rede) zine-feminista. Trata-se de um conceito elaborado por essa pesquisadora para identificar o circuito de atuação das zineiras feministas de nosso tempo e território, cuja prática tem constituído “comunidades provisórias” (ou “espaços itinerantes”) de afeto, cooperação, trocas de saberes e resistência coletiva — dispostas em redes “delicadas”, tão efêmeras e plurais como as folhas difusas dos próprios fanzines — frente às estruturas sociais de opressão e discriminação por gênero, raça, classe e sexualidade que imperam sobre seus/nossos corpos não-normativos.

Assim, na malha complexa do campo zine-feminista — o qual, nos termos de Camila, “traz questões que nos dobram o estômago, mas [...] também nos traz lufadas de delicadezas” (OLIVIA-MELO, 2019, p. 174) — os “frágeis-fortes” fanzines dão corpo e alcance a discursos historicamente silenciados em nossa cultura. Nesse sentido, seja através da veiculação de textos políticos ou informativos, seja por meio da disseminação de expressões artísticas/visuais e literárias de suas autoras, os zines feministas que Olivia-Melo investiga

apresentam-se como zonas de liberdade para contar histórias que não cabem em outras plataformas midiáticas, porque trazem relatos desinteressantes, que incomodam e são necessariamente inconvenientes a quem quer silêncio onde, na verdade, talvez fosse mais importante quebrar uma garrafa. (OLIVIA-MELO, 2019, p. 174)

Contudo, por mais que a força de atuação, ou a “potência” dos zines feministas em criar espaços e “itinerâncias” de expressão, visibilidade e escuta mútua a subjetividades dissidentes, “desinteressantes” ao mercado cultural e midiático hegemônico — potência apontada por Camila Olivia-Melo, na passagem acima, como “necessariamente inconveniente” à cultura dominante —

<sup>40</sup> Grande parte dos fanzines coletados por Camila Olivia-Melo nessa investigação foram digitalizados e disponibilizados pela pesquisadora no *site* “Arquivo Compa”, sob o marcador eletrônico “coleção zine-feminista”. Disponível em: <https://www.arquivocompa.org/colecoes/zine-feminista/>. Acesso em: 10 dez. 2021.



muitas vezes se imprima com certa nitidez nos objetos “finais” reproduzidos na xerox, trata-se de um aspecto cuja percepção mais aguçada requer um olhar sobre tais publicações que extrapole os limites do zine-objeto. Em outras palavras, na visão de Olivia-Melo (2019), para que a força dos zines feministas se torne evidente é preciso que consideremos, ao lê-los, todo o processo de concepção/criação, montagem e distribuição desses materiais, bem como as tecnologias envolvidas em sua produção, o custo de sua reprodução e as redes/comunidades temporárias nas quais tais objetos circulam. Nos termos da pesquisadora:

[...] o labor investido no processo dos zines antes e durante sua escrita, feitura e troca, não consegue ficar evidente nas suas páginas; são criados numa superfície frágil e isso faz com que sejam lidos, fora de sua rede de atuação, como mídias insignificantes. E aí está o nó: a falta de recursos enfrentada pelas zineiras faz com que, na verdade, não haja escolha de “lucro” com seus trabalhos artísticos. O *papel&xerox* é sua única opção de difusão. E por reunirem baixa quantia em “caixa”, enfrentam inúmeras dificuldades para a realização de seus eventos, por exemplo. A meu ver, continuam atuando politicamente através dos zines justamente por seu baixo custo e sua característica micropolítica, por circularem, na maioria dos casos, dentro das redes coletivas zine-feministas. (OLIVIA-MELO, 2019, p. 177-178)

Nesse prisma, podemos retornar às palavras das zineiras Carla Duarte e Micha Oliveira, citadas na epígrafe do presente trabalho, para refletir sobre a importância dos zines feministas em dar “fôlego” às suas autoras, possibilitando a “livre expressão” de nossas vozes plurais, frequentemente abafadas pelas estruturas elitistas, (cis/hetero)sexistas e racistas da cultura hegemônica; ao mesmo tempo que tais objetos promovem a criação das “comunidades provisórias” de afeto e resistência feminista interseccional<sup>41</sup> — “itinerâncias” das quais os fanzines, muitas vezes, configuram-se como o único registro material que permanece.

Com os zines (re)vistos dessa perspectiva, torna-se evidente como a “força” atribuída a esse tipo de impresso, por Camila Olivia-Melo (2019), a despeito de sua intrínseca “fragilidade” — fragilidade que, em 1990, Henrique Magalhães (2020) já pontuava, ao constatar o “caráter efêmero” das mesmas publicações — se presentifica no campo zine-feminista pela viabilização, operada pelos fanzines, de um profícuo diálogo entre zineiras oriundas de diversos contextos, cujo ponto de encontro se deve, justamente, ao compartilhado desejo por uma sociedade mais justa, não mais fundamentada em hierarquias de gênero, raça, sexualidade e classe social.

<sup>41</sup> De acordo com a pesquisadora brasileira Carla Akotirene (2020), “interseccionalidade” é um conceito cunhado pela jurista afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989, no âmbito do Direito, e desenvolvido por intelectuais do feminismo negro como um instrumento teórico-metodológico que nos permite enxergar a “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”, percebidos sob a perspectiva interseccional como “produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (AKOTIRENE, 2020, p. 19).



Se esse “desejo compartilhado” pelas zineiras feministas, auto-organizadas em redes de expressão e de escuta recíproca — desejo apontado por Camila Olivia-Melo (2019), aliás, desde o já citado título de sua tese de doutorado, como um “impulso de fúria & saudade” frente as perdas sofridas pela violência estrutural de nossa sociedade — tanto se reflete nos objetos impressos quanto ultrapassa seus limites formais, ao focarmos, especificamente, nas manifestações artísticas e literárias/poéticas veiculadas nas folhas desses mesmos fanzines, é imprescindível que consideremos a inserção de tais objetos artísticos nos circuitos mais amplos em que se materializam, e não apenas no nível do texto literário “em si mesmo”.

Nesse sentido, para uma leitura eficaz da literatura difundida em fanzines (sobretudo, nos zines feministas contemporâneos), uma série de noções tradicionais e ferramentas de análise consagradas no campo dos Estudos Literários devem ser repensadas, como a ideia de “universalidade” das composições literárias; a estéril cisão entre “forma” e “conteúdo” das obras de arte; e a oposição não dialética entre a “tendência política” e a “qualidade literária” de um texto. Para tanto, destacam-se as contribuições de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno sobre a situação das produções artísticas e literárias na modernidade — em especial, no que diz respeito à relação imbricada entre arte e sociedade, que será explorada ao longo do próximo tópico.

### **Fanzines literários, arte e sociedade**

Especialmente interessante à leitura das manifestações artísticas e literárias veiculadas em fanzines (sobretudo, nos zines feministas contemporâneos), o pensamento elaborado por Theodor W. Adorno sobre a relação entre lírica e sociedade — cuja polêmica o pensador ressaltara, no início de sua conhecida palestra acerca do assunto, com a provocação: “Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas?” (ADORNO, 2012, p. 66) — relaciona o problema da oposição entre “lírica” e “sociedade” à questão mais abrangente da “particularidade” *versus* “universalidade” das obras de arte. Segundo Adorno, enquanto “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2012, p. 67), para que se faça dessa relação entre lírica e sociedade um procedimento de análise de uma composição literária, seria preciso dirigir à questão um olhar dialético, pois, em suas palavras, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2012, p. 66).

Nesse sentido, o filósofo afirma a participação de qualquer composição lírica, em particular, no “todo-universal” — da arte, ou da humanidade — não como expressão de uma “natureza





humana” imediata, ou de algo imediatamente comum a todos os humanos, mas sim como parte, assumidamente mediada, do “todo de uma sociedade”. Da mesma maneira, se, por um lado, nas palavras de Adorno, “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”, por outro, “essa universalidade do teor lírico [...] é essencialmente social” (ADORNO, 2012, p. 66-67).

Ainda no pensamento de Adorno, outra dimensão da articulação entre práticas artísticas/literárias e sociedade, interessante à leitura de nossos zines feministas, pode ser percebida a partir das reflexões deste autor sobre a figura do artista. Igualmente disposta sob o problema mais amplo da “particularidade” *versus* “universalidade” das obras de arte, após pôr em questão o papel da subjetividade dos artistas, individualmente, na concepção dos objetos artísticos, o filósofo encaminha a discussão à categoria da “mediação” e ao conceito de “material”.

A esse respeito, em sua *Teoria Estética* (ADORNO, 2008), o autor determina que “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta” (ADORNO, 2008, p. 21); ao passo que aponta, posteriormente: “tão pouco é a arte imagem do sujeito, [...] tão verdadeira continua a ser que nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo” (ADORNO, 2008, p. 71). Ou seja: na perspectiva de Adorno, se apenas da “idiossincrasia indissolúvel” do artista — enquanto sujeito individual — se atingiria o “universal” existente na arte, também é colocado que “toda idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças coletivas, de que ela própria é inconsciente” (ADORNO, 2008, p. 71-72).

Dessa maneira, a “mediação” como categoria de análise a ser utilizada no estudo das relações existentes entre “arte” e “sociedade”, se estende, em Adorno (2008), como um princípio crítico necessário ao entendimento das próprias obras. Como demonstra o teórico, enquanto práticas artísticas, as obras realizam-se de modo “mediado” por subjetividades individuais, por sua vez, “mediadas” (e “mediadoras”) dos contextos sociais em que necessariamente se inserem. Assim, são postas em xeque tanto a ideia da “autonomia” da “arte pela arte”, quanto a da emancipação do sujeito moderno (ADORNO, 2008, p. 72).

A mediação como categoria de análise também é apontada, em Adorno (2008), como um possível caminho para a solução da problemática oposição entre “forma” e “conteúdo” das obras de arte. A este respeito, afirma o filósofo:

A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética da arte reacionária costuma aliar-se. (ADORNO, 2008, p. 215)





Nesse sentido, contra o que Adorno descreve como “a divisão pedante da arte em forma e conteúdo” (ADORNO, 2008, p. 226), o conceito de “material” como chave da análise dos objetos artísticos, pela categoria da “mediação”, passa a ser defendido:

Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada. [...] Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir. (ADORNO, 2008, p. 226)

Por sua vez, as considerações de Walter Benjamin sobre a autonomia do autor, no debate entre os fatores “tendência política” da literatura e sua “qualidade literária” (fatores que apontariam, respectivamente, “para fora” e “para dentro” de uma obra literária, ou seja, para o contexto social no qual a obra se insere, e para o seu teor propriamente literário), ressaltam outras nuances na relação existente entre práticas artísticas/literárias e sociedade. De acordo com Benjamin (2012), formulado de maneira a exigir que uma obra literária apresentasse, paralelamente, o que seria a “tendência política correta” por um lado, e a “boa qualidade” literária por outro, tal debate perderia de vista a “verdadeira relação” entre “tendência” e “qualidade”, tornando-se tão infrutífero quanto aquele que abordava “forma” e “conteúdo”, em literatura, de um modo não dialético (BENJAMIN, 2012, p. 129-130).

Para este teórico, a fim de oferecer o devido tratamento dialético a essa questão, em primeiro lugar, seria preciso reconhecer que a “tendência política” de uma obra literária incluiria, em si mesma, uma “tendência literária” — a qual, por sua vez, determinaria a “qualidade literária” da obra. Dessa maneira, em vez de contrapor “tendência” e “qualidade” da literatura como dois fatores entre si isolados, Benjamin argumenta que a tendência política de uma obra necessariamente inclui a sua qualidade literária (BENJAMIN, 2012, p. 130-131). Ademais, nesse tratamento dialético defendido, não se poderia operar com o que o autor descreve como “essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro” — ou seja, as formas ou gêneros literários tradicionais —, mas sim situar os “fenômenos literários” em seus “contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 2012, p. 131).

Com isso em vista, ao retomarmos os zines feministas de arte e literatura, notamos que se, por um lado, os próprios processos de concepção, montagem, reprodução e circulação dos materiais produzidos, nas já vistas redes zine-feministas observadas por Camila Olivia-Melo (2019), rompem com a rigidez formal apontada por Benjamin; por outro lado, tais publicações realizam-se como “fenômenos literários” socialmente situados, de modo “assumidamente mediado” (nos termos de Adorno) pelo próprio contexto, mas também como transgressores da própria situação tempo-espacial.



Além disso, à luz do conceito de “material” dos objetos artísticos e da categoria da “mediação”, que Adorno (2008) elabora, a unidade existente nos zines feministas de arte e literatura — entre seus respectivos conteúdos poéticos e as formas estéticas pelas quais se constroem, em diálogo com a crítica feminista interseccional e com as redes nas quais tais objetos circulam — não apenas se torna evidente, como imprescindível à sua leitura. Afinal, o entrelaçamento de elementos verbais e visuais, característico dessas publicações, unifica sua forma e seu conteúdo não apenas no nível de seus procedimentos técnicos e nos mecanismos de sua reprodução, mas em sua própria concepção poética/estética — que, materialmente, explicita seu caráter mediado pelo (e mediador do) contexto social em que se realiza como um fenômeno artístico.

### Considerações finais

A fim de unir as pontas (ou portas) abertas com a breve reflexão teórica desenvolvida neste trabalho, algumas considerações podem ser colocadas.

Em primeiro lugar, com a articulação realizada entre, por um lado, as definições de fanzine desenvolvidas em 1990, por Henrique Magalhães (2020) — como um tipo de publicação fundamentalmente alternativa, efêmera e experimental cujo surgimento, em meados do século XX, associa-se às temáticas da ficção científica e das histórias em quadrinhos, até que expandisse seu leque de temas e formas; e, por outro lado, a discussão inicial sobre os meios de circulação dos zines feministas do século XXI, com a apresentação introdutória do conceito de campo (ou rede) zine-feminista, de Camila Olivia-Melo (2019), torna-se nítido que a leitura das manifestações artísticas e literárias impressas nos papéis xerocados em tons de cinza dos fanzines (sobretudo, no caso dos zines feministas) tem muito a ganhar com uma abordagem que extrapole os limites formais de seus textos literários, ou mesmo dos objetos “finais” (ou seja, dos próprios fanzines). Afinal, como foi pontuado, há toda uma (complexa) rede alternativa e “provisória” de trocas, (re)produção e distribuição de zines feministas, compondo um verdadeiro circuito regido por dinâmicas próprias, que tanto se reflete nos conteúdos artísticos/visuais e literários dos próprios fanzines, quanto se alimenta de sua composição (e recepção) pelas zineiras, em espaços temporários ou “itinerâncias” autônomas — às margens do mercado livreiro convencional e da cena hegemônica de arte e literatura.

No que diz respeito às relações existentes entre práticas artísticas/literárias e sociedade, segundo assunto abordado no presente trabalho, destacam-se as contribuições do pensamento de Theodor W. Adorno sobre a situação da “obra de arte” na modernidade — a um tempo, como “autônoma” e como “*fait social*” (ADORNO, 2008, p. 18) — que o filósofo conduz à discussão



mais abrangente sobre as próprias ideias de “universalidade” e “particularidade” das composições artísticas (ADORNO, 2012, p. 66-67). Articulada às considerações de Walter Benjamin sobre a autonomia do autor, no debate entre a “tendência política” da literatura e sua “qualidade literária”, e sobre a ruptura dos limites formais entre os gêneros literários tradicionais, no que Benjamin reconhece como o importante exercício de se situar os “fenômenos literários” em seus “contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 2012, p. 130-131), a categoria adorniana da “mediação” possibilita a leitura da arte e da literatura veiculadas em zines feministas contemporâneos, dialeticamente, como práticas artísticas “mediadas” e “mediadoras” dos circuitos nos quais tais materiais se produzem.

Desse modo, evidencia-se, enfim, a forma como os materiais artísticos e literários contemporâneos, impressos nos “frágeis-fortes” zines feministas, participam estreitamente dos contextos sociais em que se (re)produzem; ao mesmo tempo, transbordam-nos — tornando visíveis, sob a mancha da xerox, práticas artísticas exercidas às margens da cultura hegemônica, pelas mãos de zineiras integradas em redes, comunidades autônomas e “itinerâncias” de afeto e resistências feministas interseccionais.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ALVES, Luíza (org.). *Grrrlzineiras*. Volta Redonda: Transa Edições, 2018. Disponível em: [https://issuu.com/transaedicoes/docs/grrrlzine\\_70dc8b7d2b47d5](https://issuu.com/transaedicoes/docs/grrrlzine_70dc8b7d2b47d5). Acesso em: 21 nov. 2021.

BENJAMIN, Wal' ter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2020. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/livros/quiosque/fanzine/fanzine.htm>. Acesso em: 21 nov. 2021.

MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2020. Disponível em: <https://www.marcadefantasia.com/livros/quiosque/rebulicodosfanzines5ed/rebulicodosfanzines-5ed.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2021.

OLIVIA-MELO, Camila. *Itinerâncias zine-feministas: um mergulhar em datilografias de fúria & saudade*. 2019. 204 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46323/46323.PDF>. Acesso em: 21 nov. 2021.





## QUANTO PESA UMA IMAGEM?: A IMAGEM DESVELADA PELA ESCRITA EM “O PESO DO PÁSSARO MORTO”

Alan Brasileiro de Souza (PósLit - UnB)<sup>42</sup>  
Sidney Barbosa (PósLit – UnB)<sup>43</sup>

**Resumo:** Os cruzamentos de fronteiras entre palavra e imagem têm sido um movimento recorrente na composição do discurso literário desde o aparecimento das experiências levadas a cabo por Stéphane Mallarmé no final do século XIX. Percorrendo e apresentando caminhos distantes da tradição literária realista daquele período, esses cruzamentos marcam ao mesmo tempo um reencontro entre o visível e o legível, bem como indicam novas possibilidades para a estruturação discursiva na arte verbal a partir de diálogos com outras artes e mídias cujas materialidades são marcadamente visuais. Observando essa questão a partir da literatura brasileira contemporânea, avulta o caso do romance *O peso do pássaro morto* de Aline Bei (2017), obra que projeta cronologicamente na página literária a trajetória dramática da sua narradora-personagem, dos 8 aos 52 anos de idade. Apesar de linear, o entrecho é desdobrado na obra em uma estrutura narrativa que se fragmenta ao aproveitar as possibilidades imagéticas engendradas pela relação entre escrita e suporte, sobretudo no que diz respeito ao uso dos espaços em branco da página. A partir disso, é possível evidenciar que a escrita assume um comportamento verbo-visual na materialização do conteúdo formal e temático da obra, operando, dessa forma, também na produção de efeitos de sentido que agudizam a compreensão do romance.

**Palavras-chave:** O peso do pássaro morto; verbo-visualidade; intermedialidade; literatura contemporânea.

### Com facas amoladas

Em artigo recente, Zilá Bernd (2021) identifica a expressão do insólito, do inaudito e do trauma que conformam trajetórias de mulheres a força da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina. Trazer à página tramas que mobilizam aquilo que se esqueceu – ou que sempre se punccionou para manter escondido – no passado dá forma a uma literatura produzida por mulheres que escrevem “com facas pontiagudas que atingem em cheio o leitor” (BERND, 2021, p. 55). Essas facas giram mais de uma vez dentro das feridas abertas no corpo do leitor e expõem, conforme dissemos, o trauma como tema ao mesmo tempo em que questionam as (im)possibilidades de representação dos fatos traumáticos pela escrita literária, bem como pelas suas formas tradicionais.

Em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei (2017), por exemplo, acompanhamos a trajetória da narradora-personagem no decurso da sua própria vida, dos 8 aos 52 anos de idade. Embora não sejam apresentados em momento algum à identidade da protagonista, somos desde as primeiras páginas lançados às experiências traumáticas que, ao mesmo tempo, compuseram e devastaram a sua existência: da “descoberta” da morte e do luto na infância ao estupro sofrido na adolescência

<sup>42</sup> Doutorando em Literatura (PósLit – UnB), Mestre em Literatura (PósLit – UnB). E-mail: brasileiro\_alan@hotmail.com.

<sup>43</sup> Livre-Docente em Teoria e Crítica do Romance (Unesp), Doutor em Língua e Literatura Francesa (USP), professor de Literatura Francesa (TEL – PósLit – UnB). E-mail: lucidney@uol.com.br .





– seguido pelas repercussões físicas e psicológicas que uma sociedade machista e patriarcal costuma produzir sobre as vítimas desse tipo de crime – ao progressivo e incontornável distanciamento do filho.

Bernd (2021, p. 55) considera a tematização do estupro o elemento que singulariza a obra de Aline Bei no quadro da literatura recente, isto, pois, ao ousar falar sobre o que se cala, a romancista transforma em matéria poética algo que tacitamente a literatura tende a refutar. Naturalmente, as vinculações entre literatura e sociedade são evidentes neste silenciamento. Como sabemos, mesmo que os objetos artísticos orquestrem representações sobre o real, é praticamente impossível desvinculá-los das formações ideológicas que operam na realidade, seja pelos temas que os(as) autores(as) mobilizam – ou decidem não mobilizar –, seja pelas estratégias de funcionamento do mundo da arte – refletidoras das estratégias de funcionamento da sociedade. De maneira que o recorte temático proposto por Bei no seu romance de estreia afirma-se, dentre outros fatores, pela urgência que o tema anuncia numa sociedade notadamente machista, patriarcal e violenta como a nossa.

Assim como o estudo de Bernd (2021), a breve fortuna crítica já construída sobre o livro inclina-se sobre este ponto, para indicar o motor e a singularidade da narrativa elaborada por Bei. Todavia, compreendemos que a particularização dessa obra no panorama da literatura atual advém do seu acabamento estético, ou seja, do modo como os elementos que compõem o seu conteúdo temático e formal (incluindo o conjunto das violências e perdas que a protagonista acumula no decurso do entrecho) são orquestrados; sendo pouco profícuo, dessa forma, considerar apenas um dos elementos da obra para tentar compreender o seu funcionamento e as significações projetadas por e a partir dela. Como *O peso do pássaro morto* é um livro ainda recente, cremos que esse entendimento mais amplo solidificar-se-á na sua fortuna crítica no decurso dos anos, de maneira que a nossa intenção neste texto é produzir uma pequena contribuição nesse sentido.

Destarte, é necessário apontar o fato de que a composição do conteúdo temático no livro ampara-se em uma estrutura formal que desestabiliza o caráter prosaico, há muito consolidado, da forma romance. Ao lançar mão de um modo de estruturação da narrativa que evoca as artes visuais, Bei inscreve as palavras na página romanesca dando a ver um caráter imagético para a escrita em alguns momentos através do uso, por exemplo, dos espaços em branco do suporte e dos espaçamentos entre as letras, palavras e sinais gráficos. Mesmo que este gesto não constitua em si uma técnica realmente nova ou radicalmente transgressora (à frente recuperaremos alguns precedentes na arte ocidental), é sobre ele que recai o nosso interesse neste estudo. Aqui, a partir da base teórico-conceitual dos estudos de intermedialidade, procuraremos demonstrar o



funcionamento dessa técnica na composição da trama, observando como os efeitos de sentido disso decorrentes atuam na compreensão de *O peso do pássaro morto*.

## Trânsitos entre escrita e imagem

Aproximações entre escrita e imagem são recorrentes na arte ocidental desde o aparecimento do *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897), quando o poeta francês incorporou à linguagem literária elementos gráficos desdobrados no texto pela exploração da espacialidade do seu suporte (o branco da página), da face imagética da letra e da desconstrução visual da palavra e da frase. Nesta trilha, outro ponto de inflexão está localizado nas produções do movimento concretista, surgido na década de 1950, capitaneado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari. De inspiração mallarmeaniana, o projeto verbivocovisual dos concretistas para a poesia fez incidir nas tramas do texto literário formas e conteúdos próprios das linguagens sonora e visual, libertando-o de uma estrutura puramente sintático-discursiva a partir da substituição do verso como base formal do poema (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 100). Esses dois movimentos são constitutivos do que se pode nomear como uma tradição moderna da poesia no Ocidente marcada, como dissemos, pelo questionamento dos limites que a enunciação verbal e a materialidade bidimensional do suporte em que ela se desdobra impõem à literatura. Obviamente, essa via não se esgota nos dois exemplos arrolados, nem tampouco à enunciação poética tradicional, como atestam os casos da poesia visual, de incursões das práticas verbivocovisuais em outros gêneros e formas literárias e da incorporação da literatura às plataformas digitais e redes sociais surgidas nos últimos anos.

No sentido inverso, partindo do polo da imagem, encontra-se na mesma cercania temporal (passagem do século XIX ao século XX, e primeiras décadas deste) composições pictóricas marcadas pela agregação da escrita às técnicas e produções imagéticas. Maria do Carmo Freitas Veneroso (2002) cita, por exemplo, as experiências realizadas com os *papier-collés* de Pablo Picasso e Georges Braque no âmbito do cubismo, bem como as inscrições de signos gráficos na pintura de Paul Klee. Trazendo o fio da história para os nossos dias, a atividade transgressora do graffiti de Jean-Michel Basquiat, ao que juntamos as obras de artistas como Os Gêmeos, Does, Loomit e a, ainda mais radical, pixação<sup>44</sup> elaborada por nomes como Cripta Djan e #Di# ilegalmente nos

<sup>44</sup> Embora no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP) o termo apareça grafado com “ch”, os artistas que compõem o movimento normalmente utilizam a forma pixação, com “x”, conforme assevera Cripta Djan (2013), no **Manifesto - o pixo nosso de cada dia**. Respeitamos aqui a escolha dos(as) artistas.



muros, fachadas, placas e demais objetos que compõem os espaços externos – públicos ou não – dos centros urbanos e servem de suporte para a atividade dos artistas vinculados à cultura de rua.<sup>45</sup>

Observando arbitrariamente em conjunto as experiências estéticas acima caracterizadas é possível notar que os trânsitos entre escrita e imagem que elas exibem, em diferentes proporções e através de diferentes meios, ocupam-se com o desvelamento de uma face imagética da escrita pela consubstanciação de procedimentos estéticos desdobrados entre as mídias da literatura e das artes visuais. Desse modo, nessas realizações, ora a escrita passa a ocupar um espaço que, por convenção, não seria naturalmente o seu ao aparecer registrada em superfícies como os quadros ou os muros, ora é manipulada em estruturas literárias que privilegiam a sua visualidade em detrimento (ou colocando-a em equivalência) do seu caráter discursivo. Veneroso (2002) propõe que tais gestos seriam motivados por fatores que emergem da dissolução das fronteiras que separam os territórios das artes e da reverberação dos intensos diálogos que elas têm mantido entre si desde o chamado *fin-de-siècle*, de maneira que as obras posicionadas nessas linhas de ruptura devem ser lidas como objetos resultantes de uma perspectiva que explora e traz a lume o caráter híbrido da escrita e da imagem.

Apesar de circunscrever historicamente o aparecimento dos processos fronteiriços entre escrita e imagem na formulação dos objetos artísticos ao contexto do modernismo, Veneroso (2002), repercute a tese que Anne-Marie Christin (2001) defende em, *L'image écrite ou la déraison graphique* e lembra que essas práticas intermediárias são movimentos que recuperam vínculos entre o lisível e o visível há muito olvidados no Ocidente. Conforme sustenta Christin, também citada por Márcia Arbex (2006, p. 17)<sup>46</sup>, a gênese dessas conexões seria a origem icônica da escrita, cujo valor e referência, por sua vez, não reside apenas e exclusivamente na sua conformação como um duplo da linguagem oral. Ou seja, nessa perspectiva, ao invés de ser compreendida como mera reprodutora da voz, a escrita é tomada como um veículo gráfico que torna a linguagem oral visível (CHRISTIN, 2001, apud ARBEX, 2006, p. 17). Além disso, essa proposição questiona o que se chama de “mito da origem verbal da escrita” ao sustentar que o funcionamento do sistema da

---

<sup>45</sup> Além da dissolução das fronteiras entre o legível e o visível, estas atividades artísticas, em maior ou menor grau, colocam sob suspeição os limites socialmente convencionados da arte. Embora o caráter transgressor da poesia de Mallarmé, bem como da poesia concreta tenha sido obnubilado pelo tempo ou incorporado ao discurso teórico e às práticas que regem o mundo da arte, podemos observar contemporaneamente sobretudo na pixação este movimento. Tomemos como exemplo o caso da investigação movida pela Polícia Civil do Estado de Minas Gerais contra o Festival CURA, conforme noticiou a Folha de São Paulo no dia 29 de janeiro de 2021 (<https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policial-em-bh.shtml>). De acordo com a matéria assinada pela jornalista Fernanda Canofre, a investigação atinge o mural elaborado pelo grafiteiro e artista plástico Robinho Santana e teria como motivação o fato de o artista ter convidado pixadores belo-horizontinos para compor uma moldura com a caligrafia da pixação para a sua obra. O tensionamento dos limites entre as artes e mídias pode desaguar sobre um questionamento dos limites da própria noção de arte.

<sup>46</sup> Referimo-nos ao texto “Poéticas do visível: uma introdução crítica”, publicado pela autora no livro *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006).





escrita ocorre de maneira híbrida, articulado “sobre dois registros ao mesmo tempo, o verbal e o gráfico” (ARBEX, 2006, p. 20). É preciso lembrar que esse mito desconstruído é o eco da vocalização de uma sociedade que privilegia a linguagem oral como manifestação (quase única) do pensamento e em que a voz e, por conseguinte, a escrita como sua reprodutora é percebida como uma mídia mais importante do que a imagem.

Conceitualmente, o apagamento da face icônica da escrita está ligado à constituição de um conjunto teórico discursivo amparado em valores próprios da modernidade como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração (ARBEX, 2006, p. 24), frequentemente mobilizados para evidenciar que o surgimento e a evolução da escrita do pictograma ao alfabeto grego estão circunstanciados a um movimento progressivo em direção à razão. Conforme pontua Roland Barthes (2004) em “Variações sobre a escrita”, ao defender uma tese análoga a de Christin, essa postura notadamente etnocêntrica adotada pela ciência ocidental dá forma e azo a outro tipo de preconceito, o **alfabetocentrismo**, diante do qual “pouco importa que o ideograma (com os chineses) ou que o alfabeto consonântico (com os árabes) tenham estado e estejam ainda a serviço de civilizações tão grandes quanto a nossa, civilizações que não têm nenhuma vontade de abandoná-los.” (BARTHES, 2004, p. 203). Como se vê, a defesa do funcionamento híbrido da escrita implica o desvelamento de relações entre esta mídia e a imagem que se mantêm insuspeitas por motivações alheias às suas estruturas, porém, naturalizadas científica e culturalmente.

Todavia, é sem este véu que a ruptura iniciada a partir de Mallarmé na arte moderna e desenovelada na arte contemporânea transporta o legível às fronteiras do figurativo. Concorre para isto, além da consciência dos aspectos gráficos da escrita, o uso do suporte como recurso compositivo dotado de valor semântico. A partir disto, podemos convocar aqui o que Barthes (2004) compreende como aspecto tátil da escrita – para ele, sempre mais próxima do corpo e do gesto manual do que da fala – plasmado pela inscrição (*in-scription*), etimologicamente, o ato de gravar, produzir sulcos, traços em determinada superfície mineral ou vegetal, gesto que se imprime desde o nascedouro da arte rupestre. Ainda à título de ilustração, voltemos ao *Un coup de dés...* para observar que a exploração que o poeta efetua dos espaços em branco na página, bem como da disposição cuidadosa dos espaçamentos entre as letras e as palavras ressignificam a função do suporte na composição literária. Aqui, a página e os seus espaços em branco tornam-se elementos que além de possibilitarem a existência concreta da letra afirmam a sua plasticidade, sendo dessa maneira, a experiência da escrita também a de um gesto de construção pictural. Além disso, esse consórcio assegura a constituição de efeitos de sentidos no texto que poderão ser acessados visualmente pelo leitor.





### III. A imagem desvelada

Para além (e a partir) do *Um coup de dés...*, chegamos na experiência de *O peso do pássaro morto*. Conforme mencionamos, no romance, Aline Bei (2017) cria uma narradora que apresenta na trama a própria trajetória marcada por violências (físicas, sexuais e psicológicas), ausências (sentidas, por exemplo, nas mortes que atravessam o seu cotidiano) e pelo seu distanciamento em relação ao filho, temas que, recuperando o argumento de Zilá Bernd (2021), configuram no texto a vocalização daquilo que a sociedade força para manter inaudito, para manter como tabu. Por outro lado, a figuração desse quadro na página romanesca se dá pelo uso de uma linguagem extremamente lírica, composta em uma estrutura mais próxima do verso do que da prosa, com frases que raramente se desdobram de uma margem a outra do suporte.

Nesse movimento de decomposição da estrutura do parágrafo, o texto de Bei (2017) comporta-se visualmente como se fosse um extenso fio discursivo que, no entanto, rompe-se em alguns momentos dando a ver espaços (que podem ser mais ou menos extensos) em branco na página. Esse uso do suporte faz parte da estrutura discursiva da obra e engendra efeitos de sentidos que reforçam e aprofundam os significados arregimentados no plano temático do romance. Além de exibida, a espacialidade da página é também aproveitada por Bei em alguns momentos para dispor o texto de maneira pouco convencional para a prosa, deslocando o alinhamento de termos ou frases inteiras da esquerda para o centro ou para o lado direito da página. Através desses recursos, pode-se observar em funcionamento no romance um modo de organização do discurso que opera com base na verbo-visualidade, e que por vezes traz à memória as obras mallarmenianas e concretistas<sup>47</sup>. A partir daqui, passaremos ao exame da obra observando como se dá a orquestração desses aspectos verbo-visuais e quais os efeitos estruturais e de sentido obtidos a partir disso. Iniciamos com o seguinte recorte:

toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

---

<sup>47</sup> Compreendemos que a observação de uma possível ligação do nosso *corpus* a essa corrente constitui uma chave de leitura possível para o texto de Bei, embora não seja este o nosso intuito neste trabalho.



( )

virei a maçaneta,

(trancada.)  
voltei pra casa chamando mãe,  
- *cadê o seu luís?*

ela não tinha me contado nada porque  
achou que  
era muita morte pra eu saber de uma vez só

+ (BEI, 2017, p. 44-45)

Neste excerto, retirado do início do romance, vemos inicialmente a narradora-personagem em pé diante da porta da casa de alguém que, algumas linhas depois, quando ela retorna para perto da mãe, saberemos ser o *seu luís*, um homem idoso – “deve ter uns 100 anos de tanta ruga na pele toda, um homem tartaruga” (BEI, 2017, p. 7)<sup>48</sup>, diz a narradora nas primeiras linhas do livro – e benzedor – ou “benze Dor” (BEI, 2017, p. 7), na linguagem da protagonista. Há entre a

---

<sup>48</sup> Também nas citações diretas posicionadas dentro do nosso texto tentamos imprimir o uso dos espaços em branco apresentado no *corpus*.



família da narradora e a família de seu Luís uma relação afetiva bastante forte, o que dá a medida da carga dramática explorada na cena. O motivo da ação encetada no trecho é a ausência do velho benzedor, que se dá a perceber em um primeiro momento pela porta trancada e pela falta de qualquer resposta do lado de dentro casa, e depois pela descoberta do seu falecimento, concretizada em algum momento não focalizado na narração.

Quando aliamos o conteúdo narrado no excerto à sua conformação na página, entendemos que os espaçamentos longos entre as pequenas linhas de formulações linguísticas produzem efeitos de sentidos que se somam à significação do assunto abordado no fragmento, bem como ao *leitmotiv* do romance e a outros aspectos da estrutura da obra. Arriscamo-nos em uma constatação tão abrangente logo de início por observamos que esse movimento se repete ao longo de todo *O peso do pássaro morto*.

No caso deste excerto, avulta, por exemplo, a ação dos espaçamentos sobre o tempo da trama. A distância entre os trechos discursivos reflete-se na cronologia da sequência ao produzir uma sensação de dilatação do tempo da experiência vivida pela narradora (“**toquei o sino,..... (nada)..... bati na porta, ( ) virei a maçaneta, trancada**” (BEI, 2017, p. 44, grifos nossos). Nisto, é necessário considerar que neste momento a focalização empreendida no texto constitui-se a partir da estetização da fala e do ponto de vista infantil. Logo, o tempo que se passa aqui é um tempo próprio a percepção da criança que vivencia os acontecimentos expostos, o que, como dissemos, materializa-se para leitor pelo uso que se faz do suporte na impressão deste momento da narrativa.

Além disso, o corte abrupto na cena ocasionado pela inclusão do último grande espaçamento do recorte leva-nos da infância da protagonista ao momento da narração do texto. Compõe-se dessa maneira uma dinâmica que separa o passado distante da experiência narrada do presente da narração, o que, por seu turno, deixa claro a modulação de perspectivas levada a cabo ao longo do romance para sugerir um acompanhamento da trajetória da protagonista ao longo de sua vida.

A relação entre uso da espacialidade do suporte e tempo também pode ser vista nos fragmentos abaixo:

na escola

em casa

na cozinha

perguntei pra minha mãe:







suporte aproxima-nos da angústia que toma conta da personagem diante da impossibilidade de contato com seu amigo: (“**toquei o sino, (nada) bati na porta, ( ) virei a maçaneta, (trancada.)**”) (BEI, 2017, p. 44-45). Merece destaque aqui o uso dos parênteses sem nada entre si, uma forma de tornar visível o silêncio e a ausência de resposta e, de certa forma, aprofundar a perspectiva do leitor sobre o estado de espírito da protagonista. Ademais, notemos que o último longo espaçamento do recorte oportuniza a criação de um efeito de suspense configurador da tensão que prenuncia a descoberta da morte de seu luís, apresentada no final da sequência.

Destacamos de uma cena localizada no penúltimo capítulo romance outro exemplo do funcionamento da relação entre uso do suporte e acesso à percepção da narradora-personagem:

encostei num canto.  
rocei de baixo  
pra cima  
até sentir as pernas  
bambas, no peito  
um vulcão.

(meu deus)

eu ainda estava viva,  
ainda. (BEI, p. 146)

Na cena, a narradora-personagem, já aos 50 anos de idade, masturba-se friccionando o seu corpo contra a quina de uma das paredes da sua casa até chegar ao orgasmo. Para que possamos entender melhor a sequência, é preciso que saibamos que no capítulo de onde retiramos o trecho a protagonista experimenta alguns dos poucos momentos de alegria e contentamento em toda a sua trajetória. Não estamos falando somente do prazer sexual em si, mas de um conjunto de pequenas experiências prazerosas cotidianas (a mudança de domicílio e a descoberta dos espaços da nova casa, a compra de uma vitrola e a audição de um disco no volume máximo) que parecem finalmente abrandar o peso que fora a sua existência até ali.

Quanto a estruturação da sequência, chama atenção a materialização do momento exato do orgasmo da narradora-personagem, presentificado pela interjeição “meu deus” colocada entre parênteses e alinhada próximo à margem direita da página, ao contrário do restante do fragmento. Ao lançar mão desse recurso, a autora organiza dois movimentos: o primeiro concede ao leitor uma forma de acesso à sensação experienciada pela personagem naquele momento, isto pois a mudança no alinhamento de forma repentina e por tão pouco tempo inscreve a expressão de susto e gozo contida na interjeição na estrutura da sequência textual. Desse modo, além de sabermos



qual o sentimento da personagem também o vemos nessa composição verbo-visual, o que sugere uma ampliação quase sinestésica das possibilidades de apreensão da experiência narrada.

O segundo movimento diz respeito ao modo de leitura que esse tipo de estruturação solicita ao leitor. Presente em todos os fragmentos citados até aqui, ele aproxima a experiência de leitura do texto da experiência de leitura de uma tela ou de uma fotografia, por exemplo, exatamente pelo deslocamento do olhar sobre a página – que pode, inclusive, ser entendida aqui como uma tela – requerido pelo texto. Cria-se, dessa maneira, um efeito de imagem sobre a escrita. Efeito, pois, a escrita não se torna verdadeiramente uma imagem, mas a evoca e, em certa medida, coloca-se como tal diante dos nossos olhos.

Vejamos ainda mais um recorte:

eles gostavam de ver  
brutalmente interrompido  
algo delicado que estava em  
Movimento,

a pedra no céu

a pedra no estilingue

a pedra no corpo

o corpo  
no chão e

a pedra,

que já não interessa mais, cumpriu sua função de  
ponte. (BEI, 2017, p. 83)

Na sequência, a narradora descreve o momento em que seu filho, Lucas, junto com um grupo de amigos atira pedras com estilingue da janela do quarto em pequenos pássaros até acertá-los. Essa é uma cena chave para o distanciamento entre mãe e filho vivido pela protagonista, um dos grandes temas da obra, como já dissemos. O clímax da sequência estende-se verbo-visualmente pela página através descrição da movimentação da pedra no ar em direção ao pássaro, encerrando-se com o pássaro caído morto no chão (**“o corpo no chão”** (BEI, 2017, p. 83) de um lado, e a pedra rolando quase fora do campo de visão da narradora. (**“a pedra que já não interessa mais, cumpriu sua função de ponte”** (BEI, 2017, p. 83). Apesar de a escrita manter a ordem de leitura ocidental, da esquerda para a direita, o percurso do olhar do leitor torna-se menos linear



do que na leitura de um parágrafo e vê-se obrigado a correr a página visualizando além das formulações linguísticas em si os espaços em branco, que passam a fazer parte do texto. Ver o movimento do texto na página como se fosse o movimento da pedra no ar – ou uma mimetização da pedra pelo texto –, como a sequência requer para que se exprima a carga dramática da cena, depende exclusivamente da efetuação desse modo de leitura.

Naturalmente, não se esgota aqui o tema dos cruzamentos entre o lisível e o visível em *O peso do pássaro morto*, não obstante, à guisa de conclusão deste texto, possamos formular algumas considerações a respeito do fenômeno no romance de Aline Bei. Como vimos, a estruturação do discurso tem como base a interlocução entre escrita e imagem, o que leva a linguagem do romance a posicionar-se nos limites entre o prosaico e o lírico, entre o verbal e o visual, sem, no entanto, abandonar completamente a forma romanesca (apesar de questioná-la). É exatamente a partir dessa ambiguidade que a arquitetura da obra se constitui e as perspectivas orquestradas pela narradora-personagem se fixam para desenvolver a trama.

Além disso, o modo de utilização da mancha gráfica empregado por Bei na estruturação da obra amplia para o leitor as possibilidades de captura das experiências narradas, o que, naturalmente, também se inscreve na visualização e no entendimento dos temas abordados no trecho. Isto posto, a estrutura verbo-visual do texto pode ser lida como um meio de inscrição da sensibilidade na representação do trauma e do tabu – que pode ser lido na materialização dos sentimentos da narradora-personagem e da carga dramática das cenas pela escrita desdobrada no texto – e de todo o peso que eles engendram.

## Referências

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, Roland, Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol. 1 (Coleção Roland Barthes).

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BERND, Zilá. Literaturas do Depois: o extremo contemporâneo como representificação de omissões do passado. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 50-62, jan./abr., 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/bQppwg9z6xthyptkVHD4w4h/?lang=pt&format=pdf> Acesso em 30 set. 2021.



CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANOFRE, Fernanda. Com pichação como moldura, mural é investigado em inquérito policial em BH. *Folha de São Paulo*, [S. l.], 29 jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policial-em-bh.shtml>. Acesso em: 1 fev. 2021.

DJAN, Cripta. *Manifesto – o pixo nosso de cada dia*. Disponível em: <http://www.criptadjan.com/new-page-49> . Acesso em 20 nov. 2021.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século xx. *Em Tese*, [S.l.], v. 5, p. 81-89, dez. 2002. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3425> . Acesso em: 15 dez. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.5.0.81-89>.





## VIVER FORA DA ESTANTE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO LIVRO-OBJETO TALES FROM OUTER SUBURBIA DE SHAUN TAN

Rebecca Seiko Moreira Iyama – (USP)<sup>49</sup>

**Resumo:** O artigo pretende expor os resultados parciais da pesquisa de Iniciação Científica que visa analisar as construções de sentido no livro para infância e a juventude, *Tales from outer suburbia*, escrito e ilustrado por Shaun Tan. Com efeito, serão estudados os elementos internos do texto verbal e visual, bem como o estudo de tais manifestações textuais no plano expressivo sob a tutela da semiótica discursiva. O olhar para a coexistência destas, plano do conteúdo e plano da expressão, revela, via semiose, o momento de leitura do texto ao formar um plano de expressão sincrético. O projeto enunciativo, o narrador, o enunciatário e também o sujeito pressuposto que manuseia o livro, ocupam o mesmo espaço. Juntos fundam momentos da mesma realidade ao evocarem mãos-olhos-corpo. Para tal investigação, utilizaremos os trabalhos basilares em semiótica francesa. Do mesmo modo, os estudos de autores ligados à literatura para infância. Esta pesquisa é crucial para entendermos o funcionamento interno de um livro que, não raro, carrega em suas páginas a faceta controversa entre o que se enxerga e o que se presta verbalmente. No dissecar da obra encontramos um descompasso, em estatuto denunciativo, entre narradores, técnicas de ilustração, díspares ritmos de enredo, que juntos formam o mosaico deste livro-objeto. Antes de contar sobre poemas perdidos, animais extraordinários que surgem em lotes vazios, feriados sem nome e toda a sorte de miscelâneas que formam a coletânea de contos, trata-se de um livro que se põe à crítica e que oferece uma experiência leitora sem distinção etária.

**Palavras-chave:** Literatura Infantil; Semiótica; Livro-objeto; Livro Ilustrado; Shaun Tan.

### O “vira-latas” literário criado por Shaun Tan

O presente artigo centra resultados preliminares da análise semiótica do livro *Tales from outer suburbia*, escrito e ilustrado pelo autor australiano Shaun Tan, que converge em nossa Iniciação Científica. Tal *corpus* pode ser incluído na categoria de literatura infantil, mas, não somente, como também carrega as etiquetas de um livro ilustrado e, do mesmo modo, as de um livro-objeto<sup>50</sup>. A obra é uma coletânea de contos variados que carregam a faceta plural denunciada pelo título. Ainda que as personagens, as narrativas e as ilustrações sejam diversas, o livro carrega uma certa unidade que não se revela em uma leitura desavisada. Por esse motivo, a pesquisa pretende analisar esse contraste entre a complexidade organizativa do livro e, concomitantemente, a singularidade a qual se pretende o projeto da compilação como um todo. Para tanto, será utilizada, como ferramenta analítica, o olhar minucioso da semiótica de origem francesa ou – como é, mais comumente, conhecida – semiótica discursiva<sup>51</sup>. A nossa justificativa para tal quadro teórico centraliza na

<sup>49</sup> Graduanda, E-mail: [becca@usp.br](mailto:becca@usp.br), Orientadora: Elizabeth Harkot-de-La-Taille (DLM-USP).

<sup>50</sup> Trata-se de uma publicação particular à medida que o livro-objeto excede o caráter tradicional quando se encontra no limiar entre literatura e projeto visual.

<sup>51</sup> Por conta do uso aplicado da semiótica discursiva como o apoio teórico, utilizaremos alguns termos e nomenclaturas próprias que, em alguma medida, podem ser compreendidos por outros termos mais abrangentes ou sob diferentes abordagens teóricas. A depender da teoria, podem existir algumas substituições, especialmente, o uso do termo “leitor” que será trabalhado aqui como “enunciatário”.



concepção de uma teoria que se presta a compreender como se realizam as construções de sentido de um texto a partir de sua imanência. É relevante frisar que compreendemos o texto como uma categoria que abrange diversas formas de manifestação e não exclusivamente a verbal escrita. Nesse sentido, ainda que a semiótica se apresente aqui como base teórica bastante abrangente, não deixamos de lado algumas outras leituras que iluminaram as reflexões acerca da teoria da literatura infantil, como alguns autores que estudam a relação do livro ilustrado e, também, estudiosos que visam compreender a recepção estética da obra de arte para a criança ou o sujeito em processo de aprendizagem.

Temos em nossas mãos uma literatura atual que realiza o papel de investigação quando mostra os possíveis diálogos com seu contexto. Este espaço literário é o lugar que a nossa contemporaneidade se apresenta sob processos os quais, não raras as vezes, entrelaçam formas de conteúdo e de manifestação. Com efeito, são tão plurais que o estudo das categorias de tais textos ficam, muitas vezes, obnubilados. Assim, o livro, quando tem qualidade literária, é maior do que o molde. Por isso mesmo que a impossibilidade de se classificar – ou, ao menos, de encaixá-lo em mais de uma categoria – é que o torna *Tales from suburbia* um maravilhoso “vira-latas” literário. Este se constrói desmanchando a noção de pureza em seu modo de se construir e se aproximando de uma faceta mais heterogênea que espelha o rizoma social em que nasce o livro.

No texto literário podemos experimentar a potência de transformação e adentramento de terras literárias desconhecidas. Desta forma, temos uma transformação de re-enunciação que é possível quando um livro carrega em suas páginas um programa de interação de leitura. Por conseguinte, uma das preocupações contextuais que alinhavam o estudo e que dá apoio para a análise formal de nosso *corpus* é a compreensão do funcionamento dessa desterritorialização na literatura – especificamente o caso do livro direcionado para crianças e jovens. O potencial no estudo mais cuidadoso de *Tales from outer suburbia* vem de encontro a essa específica função que o livro possui: ele existe na tentativa de prever a sua recepção, mas acaba carregando, paradoxalmente, uma leitura e interpretação distintas para cada pessoa que lê. Por esse motivo, cada leitor, ou enunciatário, é passível da possibilidade de frequentar terras despovoadas. Ao passar pela fronteira, o leitor pertence a um espaço do meio, um espaço flutuante e desenraizado:

Este espaço criado pela leitura não é uma ilusão. É um espaço psíquico que pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito. Porque os leitores são páginas em branco onde o texto é impresso. Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, e deslizam entre as linhas seus desejos, suas fantasias, suas angústias. Para evocar essa liberdade do leitor, Michel de Certeau tinha uma bela fórmula: “Os leitores são viajantes; circulam em terras alheias; são nômades que caçam furtivamente em campos que não escreveram”. (PETIT, 2013, p. 43-44)



À vista disso, por ser um livro-objeto, *Tales from outer suburbia* carrega em suas páginas uma pressuposta interação que será investigada durante todo o processo de pesquisa. No entanto, funciona como um ponto de partida para as análises que foram concebidas nesse primeiro momento. Ainda assim, somente pela superfície não é possível conhecer todas as camadas de sentido. Destarte, tais observações introdutórias se realizaram sem o estrito apoio teórico. Por esse motivo, a partir daqui, marcamos a necessidade de apresentação das teorias utilizadas para que os pontos indicados possam ser mais fundamentadamente explorados. Além disso, procuramos voltar pelo caminho proposto pela linguagem e buscamos compreender como funcionam tais configurações via texto, ou seja, analisando as construções de sentido a partir do texto para entender “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2008, p.7).

### Semiótica discursiva e literatura infantil

Para nos dar apoio de análise utilizamos algumas teorias que se apoiam nas leituras dos materiais de base da semiótica francesa no que diz respeito às primeiras reflexões, deixando de lado, nesse início de pesquisa, seus desdobramentos e caminhos mais atuais. Do mesmo modo, utilizamos trabalhos que visam a literatura infantil e o livro ilustrado. As leituras realizadas com base nos estudos semióticos centram duas obras já canônicas no contexto brasileiro, são elas: *Elementos de Análise do Discurso* (2018) de José Luiz Fiorin e *Teoria Semiótica do Texto* (2008) de Diana Luz Pessoa de Barros. Juntos, esses autores puderam traduzir, linguística e teoricamente, muitos teóricos fundadores da semiótica francesa e se tornaram, eles mesmos, referências para estudantes na área de semiótica discursiva. Para nós, esses trabalhos são subsídio na construção de uma fundação sólida em nossa pesquisa. Também examinamos trabalhos que dissertam sobre questões aprofundadas da enunciação, como no texto *O pathos do enunciatário* também de José Luiz Fiorin (2004). Para estabelecer uma ponte para os nossos próximos passos de análise utilizamos o trabalho de Lúcia Teixeira com o texto *Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte* (2006). Fora da semiótica, mas ainda no campo dos estudos da linguagem, fizemos uso do texto “Poesia e pensamento abstrato” do livro *Variedades* de Paul Valéry (2018) que servirá como apoio para a ideia do consumidor como produtor de sentido. Bem como aspectos relacionados ao ritmo poético na obra *O arvo e a Lira* de Octavio Paz (2012).

Compondo o arcabouço teórico que visa a literatura infantil e sua relação com a educação, o trabalho de Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira, *Literatura Infantil: voz de criança* (2006), pretende primeiramente trabalhar a ideia do que é o *infantil*. O trabalho, *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011) de Maria Nikolajeva e Carole Scott nos ajuda a aprimorar as ideias ligadas ao livro





ilustrado à medida em que discorre sobre a função do objeto de leitura que é acompanhado pelas imagens. Para isso, as autoras trazem para seu trabalho o estudo de Perry Nodelman e apontam uma função da paginação do livro ilustrado que o diferencia da pintura no caráter de sua composição: a grande parte das páginas ilustradas levam o espectador a continuar a leitura. Tal dado é importante para a apresentação dos métodos de análise, pois em muitos momentos o ponto de vislumbre da ilustração se dá por essa intenção – causada pelo projeto enunciativo – do enunciatário à próxima página, implicando assim a participação ativa no fazer enunciativo.

### As alegorias entre o familiar e o desconhecido

O autor do *corpus*, Shaun Tan, é, na realidade, um pseudônimo para Paul Hamblin. Este último não estaria longe da ideia de um ser de carne e osso e o primeiro pode ser lido como nosso enunciador preso ao mundo de papel que cria as páginas de *Tales from outer suburbia*. Shaun Tan ilustra e escreve desde 1996. Em seus trabalhos é possível depreender uma temática que aponta para a relação identidade-alteridade sob um tom autobiográfico. Suas histórias contam sobre viajantes, imigrantes e andarilhos. Tudo isso sob técnicas de pintura variadas que ressoam o excesso de detalhes como as pinturas de Bosch e o surrealismo onírico de Dalí. No entanto, apesar da expressiva referência às estéticas visuais reconhecíveis na história ocidental, existe um aspecto particular e extraordinário que transforma Tan em um artista contemporâneo: é um artista que traduz as contradições do contexto que o cerca. Nascido no subúrbio australiano, por vezes vemos em seus livros figuras alienígenas convivendo em ambientes humanos ou seres humanos coexistindo em mundo sob regras e organizações extra humanas ou alienígenas<sup>52</sup>. Tais acepções, não é difícil chegar a essa constatação, ressoam a problemática das migrações, dos indivíduos desterrados, da relação colonizador-colonizado. Sem muito esforço, essas figuras encontram uma casa nas páginas do livro e acabam “trans-vivendo” dentro da criação do autor australiano (SOUSA, 2016).

O livro *Tales from outer suburbia*<sup>53</sup> teve sua primeira publicação pela editora Arthur A. Levine Books em 2009 e compõe a primeira coletânea de contos de lugares diversos. Em nosso *corpus* temos a mesma relação da identidade e alteridade arquitetada em outras obras de Tan de modo que podemos, através da análise cuidadosa, perceber o jogo dos contrários que alinhavam os contos do

---

<sup>52</sup> *Arrival* (2006), *graphic novel* publicado pela editora Hodder Children 's Books, tem como temática a imigração e é composto somente por imagens. A comunicação verbal é representada por uma língua criada para o livro e que não tem necessária correspondência e uso linguístico para o sujeito da enunciação.

<sup>53</sup> No Brasil a obra veio sob o título, *Contos de lugares distantes*, publicado em 2012 pela Cosac Naify com a tradução de Érico Assis.





livro. Tais contos estão longe de manter um padrão, tanto nas narrativas quanto nas técnicas de ilustração. A barafunda que compõe o todo do livro carrega percursos sobre terrenos abandonados com animais não nativos que indicam o caminho para transeuntes perdidos, o relato de um feriado sem nome, a história de dois irmãos em uma busca de um lugar aparentemente imaginado, a aparição de um estrangeiro trajado com um escafandro que intriga as crianças do bairro, milhões de poemas que viraram uma bola gigante para depois virar chuva, um estudante de intercâmbio, etc. Essa relação entre o familiar e o desconhecido não existe somente na existência implicativa de cada conto ou do seu conjunto, mas espraia para a materialidade do livro. Na folha do sumário, temos um simulacro de envelope que ocupa a página dupla. O envelope é endereçado “to Paul, (who always enjoys a good expedition<sup>54</sup>) PERTH, W.A.” (TAN, 2009, s/p). O sumário, por sua vez, são os selos da carta. Cada um contém uma pequena ilustração correspondente ao conto. Este sumário é, ao mesmo tempo, indicador organizacional do livro e parte componente do envelope. Já na folha de rosto final do livro temos um simulacro de uma foto de um clube de leitura e, na folha oposta, um cartão de biblioteca. Vamos do particular com a carta que endereça ao destinatário específico ao cartão bibliotecário que revela o aspecto público dessa interação do livro-objeto. Esses valores trocados reforçam o viés engenhoso do livro.

Com base nesse olhar, podemos perceber que o projeto de *Tales from outer suburbia* torna familiar o extraordinário. As histórias contadas (por variadas técnicas de desenho: colagem, pintura a óleo, xilogravura digital, lápis, etc) e escritas são enviadas pelo correio com um endereçamento único ou emprestadas pelo sistema bibliotecário onde podem ser destinadas à muitas mãos. A dinâmica toca, portanto, duas intenções: a previsão do envio a uma só pessoa, mas que, simultaneamente, demonstra o desejo de tornar-se público. O familiar e o particular coexistem. Essa desunidade expressiva não marca uma continuidade histórica, mas, do contrário, perfaz um *continuum* poético onde a construção desse sentido somente encontra lugar na lógica elaborada pelo livro. Em função disso, como um livro-objeto menos óbvio, *Tales from outer suburbia*, nos mostra uma responsabilidade ético-sensorial à medida que envolve mãos-olhos-corpo. Aqui a literatura é feita nas páginas, no papel e no corpo da pessoa de carne e osso que a manuseia. Como um livro que prevê a interação, é uma obra que nasce sob a predisposição da crítica, como veremos na análise.

---

<sup>54</sup> “Para Paul, que sempre aprecia uma boa expedição” (nossa tradução).



## Viver fora da estante: uma análise semiótica do livro-objeto *tales from outer suburbia* de shaun tan

Para entender o funcionamento dessas instâncias contrárias que são colocadas nas páginas do livro e em sua organização, a nossa proposta centra na investigação das categorias fixas. A saber, o plano do conteúdo. Isso dado, vamos poder entender como esses elementos criam uma recorrência na aparente desorganização. Com efeito, a partir da análise que se pretende aqui, podemos nos encaminhar para a nossa hipótese principal que centra entender como funcionam os efeitos de sentidos resultantes da interação do enunciatário com a materialidade do livro. O conto “Eric”, que é narrado em primeira pessoa, representa a focalização do personagem principal que é um estudante de intercâmbio. Todavia, Eric não é o narrador desse trajeto narrativo. Ao longo do enredo, conhecemos Eric sob o ponto de vista do narrador, que é um morador da casa que recebe o estudante. Esse narrador, que não se apresenta ao enunciatário, nos relata sobre uma pessoa que passou uma temporada em sua casa e cujo nome é, para eles, impronunciável, então prefere ser chamado apenas de Eric. Apesar do quarto de hóspedes separado especialmente para Eric, este prefere realizar seus estudos, bem como passar a maior parte do tempo, na despensa da família. Nosso narrador anseia em apresentar esse espaço novo para Eric e se decepciona em saber que este não possui as curiosidades e dúvidas que o narrador pensaria sanar. Um dia, Eric vai embora da casa apenas com um aceno de mão e os integrantes da família demoram para perceber que ele não voltará. Um tempo depois, a família descobre que Eric deixou uma surpresa na despensa da casa. Nesse momento, o narrador oferece ao enunciatário que veja ele mesmo a surpresa de Eric. A surpresa é, segundo a mãe do narrador, parte do que ela chama “*a cultural thing*”<sup>55</sup>.

No entanto, ao sumarizar a parte correspondente ao aspecto verbal da escrita de Shaun Tan, acabamos perdendo muito ou quase todo o sentido do texto, a mensagem será incompleta. Aqui o estatuto das diferentes instâncias, verbais e visuais, se encontram para compor um sentido a partir da junção de ambas. A questão é que não necessariamente temos no texto verbal o equivalente de sentido que o texto visual nos traz e vice-versa. No texto visual, temos Eric representado na figura de um ser minúsculo e alienoide (Fig. 1), que figurativiza o visual do nosso estudante de intercâmbio. As dúvidas que não são sanadas pelo narrador correspondem a questões estranhas ao enunciatário do texto. Eric é desenhado apontando para uma série de objetos imprevistos e, ainda que não possamos dizer com absoluta certeza, podemos pressupor que ele esteja perguntando sobre “o porquê do terceiro pino no plug da tomada” ou “o desenho do ralo da pia é o mesmo que o de uma flor?” (ver Fig. 2). No momento da saída de Eric da casa, podemos

<sup>55</sup> “Uma questão cultural” (nossa tradução).



vê-lo utilizando uma folha de árvore como uma espécie de transporte voador. A surpresa, e também uma das mais belas imagens do conto, está disposta em folha dupla e representa a despensa cheia de pequenos itens. Essa página dupla também apresenta uma surpresa na categoria cromática: é a primeira vez no conto que temos a presença das cores. Na dupla disposição das imagens coloridas o olhar do enunciatário pode vagar para vasculhar cada detalhe. Os objetos, todos em preto e branco, contém, cada um, pequenas flores em uma gama de cores variadas que contrastam com a seriedade monocromática. As flores não são rosas, nem margaridas, mas flores, assim como Eric, alienóides. As florzinhas coloridas cercam uma xícara que guarda um bilhete escrito por Eric: "*Thank you for wonderful time*"<sup>56</sup> (Fig. 3).

Sob um ponto de vista semiótico-discursivo, temos, no nível das estruturas fundamentais do conto, a oposição semântica da /identidade/ *versus* /alteridade/. No entanto, dentro das oposições do nível discursivo, ou seja, oposições que transparecem apenas no revestimento semântico, temos dois tipos de oposições diferentes. Uma na instância verbal que é a de /familiaridade/ *versus* /desconhecimento/ e outra que é apresentada na manifestação do aspecto visual do conto, são elas oposições categóricas de /humano/ *versus* /alienígena/ ou /real/ *versus* /fantástico/. Sob a ótica que o narrador nos apresenta, Eric é representado em um percurso de disjunção com a familiaridade para a conjunção com familiaridade. A relação entre /familiaridade/ *versus* /desconhecimento/ também reside no título. Sabemos muito mais sobre Eric do que sabemos do narrador. Narrador este que podemos pressupor como sendo aquele que conhece bem o país em que mora, mas que, no entanto, desconhece as respostas para os questionamentos de Eric. Nesse momento do conto, o estrangeiro é o narrador e não, Eric. Então há uma inversão de valores que se apresentam. Primeiro temos o valor da familiaridade que acaba se transformando na figura da surpresa, em algo desconhecido, que, por sua vez, premia novamente o familiar em "*It's the first thing we show any new visitors to our house*"<sup>57</sup> (TAN, 2009, p. 17). Se pensarmos na análise das figuras presentes no texto podemos ver mais efetivamente as distinções entre o plano visual e verbal. As oposições temáticas são figurativizadas tanto nas palavras como nas imagens. No texto verbal temos as ocorrências lexicais "*foreign exchange student*", "*cultural thing*", "*foreign visitor*", "*our country*", "*excursions*", "*trips*", "*our home*", "*discovered*", "*new visitors*"<sup>58</sup>. Essas são palavras que correspondem a objetos dentro da concepção de mundo do narrador, mas que são postas em novo sentido se colocadas lado a lado com os desenhos de Tan: manifestam uma proposta de leitura familiar para ele. O "*foreign exchange student*" é representado como um diminuto alienígena nas

<sup>56</sup> Obrigada **por** ótima estadia (nossa tradução com as eventuais mudanças gramaticais do original mantidas).

<sup>57</sup> "É a primeira coisa que mostramos a quaisquer visitantes novos à nossa casa" (nossa tradução).

<sup>58</sup> "Estudante de intercâmbio estrangeiro", "questão cultural", "visitante estrangeiro", "nosso país", "excursões", "viagens", "nossa casa", "descoberto", "novos visitantes" (nossa tradução).





ilustrações do conto. As outras ocorrências lexicais não são, na maioria dos casos, redundantes às representações visuais. Vemos os fragmentos de “*our country*”, “*trips*”, “*excursions*” juntamente com as ocorrências lexicais que cabem à imaginação do enunciatário quando não possuem representação visual, como “*new visitors*”. Com o mesmo efeito, o lexema “*cultural thing*” é representado de diferentes formas e serve como resposta para as ações realizadas por Eric.

A estranheza do conto reside na mudança das aparentes conjunções, em seu modo de leitura – divididas no plano verbal e no visual – e em suas figuras. Isso porque o sentido do texto criado com base no mundo de Shaun Tan só pode ser encontrado quando essas duas formas são lidas em concomitância. O sujeito que confere a familiaridade não exatamente é aquele que nos narra e que nos apresenta o outro como “estrangeiro”. Todos os objetos são para o narrador coisas pequenas e insignificantes, mas correspondem a objetos em igual ou maior tamanho em relação a Eric, por conta de sua altura – informação que temos nos desenhos. Justamente pela oportunidade de sua perspectiva é que o estudante desempenha sua função investigativa e consegue ver valor em objetos sob aparência ignóbil. A surpresa é manifestada pelo desenho final disposto em página dupla e, a não ser pelo bilhete deixado pelo estudante, nos mostra uma imagem que “fala” por si mesma a beleza dessas diferenças apresentadas na narrativa e que serve de explicação para todos os visitantes da casa e, não de maneira análoga, o enunciatário. Apesar de o narrador endereçar o convite final ao narratário, a impressão de surpresa fica para o tu projetado no texto e o uso do presente juntamente com a possibilidade de virada de página dão luz para esse efeito de sentido: “*Go and see for yourself*”<sup>59</sup> (TAN, 2009, p. 17). Nesse momento temos a exposição mais declarada do sujeito que compartilha a história narrada. Esse sujeito é convidado a seguir para a próxima página e sanar sua curiosidade sob o mesmo movimento do abrir das portas e janelas.

Como mote para os passos seguintes, utilizaremos a instância que relaciona as categorias visual e verbal, o enunciatário, em nosso objeto de estudo. Esse é parte fundamental para a criação dos efeitos de sentido do livro *Tales from outer suburbia*. Entendemos que não somente o enunciador é criador, mas, em igual medida, a parte a quem este se endereça. Por esse motivo nos lembra Fiorin (2004, p. 71) que “é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações.”. Como parte do projeto do livro, temos uma imagem criada do enunciatário pelo enunciador que Fiorin vai chamar como o *pathos* do enunciatário. Por isso, mesmo que todas as escolhas linguísticas e gráficas apontem para a figura

---

<sup>59</sup> “Vá e veja você mesmo” (nossa tradução).





projetada de um enunciatário, em nosso *corpus*, essa imagem é a de um sujeito curioso que caminha entre narrativas inesperadamente cativantes.

Destarte, é no conto “*Distant Rain*”<sup>60</sup> que vemos a “mão” do enunciator em funcionamento. Nesse conto, temos um investimento forte na manifestação visual. Podemos ver mais escancaradamente a função do enunciatário como ator da enunciação. Muito porque a narrativa contém a versatilidade da paginação de um livro ilustrado em ampla potência. O conto é composto por páginas ilustradas, em sua maioria, páginas duplas. É narrado em terceira pessoa e tem como “protagonista” uma série de retalhos de papéis recortados ou rasgados com versos e desenhos que se perdem, mas que aglutinam-se e tornam-se uma bola gigante de poemas perdidos. A grande maioria dos pedaços de poemas indesejados são descartados, mas, “*on rare occasions*”<sup>61</sup> (TAN, 2009, p. 28) se tornam um amontoado de papel passível e autônomo que aumenta em tamanho cada vez mais. Ao sobrevoar o subúrbio em uma assombrosa presença, a bola atinge o céu. Mas uma bola de papel, “*no matter how large and buoyant, is still a fragile thing*”<sup>62</sup> (TAN, 2009, p. 34), acaba por se desfragmentar em milhares de pedacinhos novamente. Em uma manhã, as pessoas acordam e encontram, para surpresa ou espanto, alguns versos restantes e que guardam palavras e resquícios de uma experiência ainda desconhecida. O texto escrito não está no formato padrão impresso à página, mas **faz parte** da ilustração. Dispostos sob diferentes grafias, os versos que, em pressuposto narrativo, não poderiam se conectar, formam, por sua vez, o enredo. A narrativa parece tentar dar sentido à disposição aleatória desses pedaços de papel. Isso acontece, também, em consequência da oportunidade mencionada pela paginação dupla. É interessante, do mesmo modo, observar que as tirinhas de papel acabam crescendo até virarem uma única bola e encaminham o enunciatário para a página dupla em que temos somente a bola em tamanho ampliado. É, portanto, nesse conto que temos uma unidade dos contrários representada no projeto gráfico e em seu conteúdo. Os variados recortes de diferentes poetas (amadores ou não) apontam para a possibilidade da bricolagem que está presente na unidade da coletânea mas que aqui fazem parte do revestimento semântico do conto, não somente de sua estrutura interna. Os versos variados, representam os contos heterogêneos, diferentes lugares, as múltiplas cores e técnicas. A bola gigante simboliza a enorme e enigmática unidade plural do livro.

“*Distant rain*” constrói o plano da expressão à maneira dos poemas figurativizados em seu texto. Nos lembra Fiorin (2018, p. 45): “Quando o plano da expressão não apenas veicula um conteúdo (como acontece nos textos informativos), mas recria-o (como ocorre nos textos poéticos), novos sentidos são agregados pela expressão do conteúdo”. Neste conto o novo sentido

<sup>60</sup> “Chuva distante” (nossa tradução).

<sup>61</sup> “Em raras ocasiões” (nossa tradução).

<sup>62</sup> “Não importa o quão flutuante e grande, ainda é uma coisa frágil” (nossa tradução).



parece entregar o jogo multifacetado de toda a coletânea. Sob a mesma configuração estrutural, “*Distant rain*” também carrega a oposição semântica de base entre /identidade/ *versus* /alteridade/. Trata-se de um jogo de vozes que contém as particularidades de cada ator, mas que põe em cheque a diferença entre os outros atores no grupo. Com efeito, o par semântico também vai ressoar na dimensão discursiva à medida que nos deparamos com diversas tiras, múltiplas e variadas que se tornam uma unidade gigante. O que difere “*Distant rain*” de “*Eric*” é a sua manifestação. Nesse conto é possível **ver** o que o texto diz e como ele executa, nas ilustrações e disposições da página, esse dito.

Trata-se de um conto que, em sua manifestação, mostra a feitura de um diálogo direto com o enunciatário. As marcas do *pathos* do enunciatário se encontram no que é narrado, ou, no enunciado: “*Have you ever wondered what happens to all the poems people write?*”<sup>63</sup> (TAN, 2009, p. 28). Em igual medida, na configuração gráfica das tiras da página, ou seja, em como ele diz, na **enunciação enunciada** (FIORIN, 2004). De fato, o enunciatário é levado a perceber aquela narrativa pela montagem que extrapola a pantomima onde repousa o enunciadador. A maneira como se percebe o tempo não é determinada pelo narrador, mas pelo jogo criado pela mescla entre a esfera verbal e visual. Um estranhamento que nasce nas páginas e que se espalha para o enunciatário. Na ação de leitura, podemos considerar o enunciatário como um sujeito da ação que lê o livro, mas que tem como destinatário o enunciadador que se camufla no projeto gráfico e nas páginas do livro. Com isso, não se pode deixar de considerar o tempo das ilustrações. Esse tempo é o que dita o ritmo narrativo:

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. [...] Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido, O ritmo não é medida, é tempo original. (PAZ, 2012, p. 64)

O movimento do enunciatário aqui vai sendo revelado pela intencionalidade das páginas do livro ilustrado que coordena a própria organização de leitura deste. Cria-se uma direção e um sentido. De maneira análoga, o processo de construção de efeitos de sentido se apresenta em sua faceta mais evidenciada. Na página 31, o crescimento da bola também é simbolizado pelo tamanho da letra grafada nas tiras de papel. O tamanho grafado do texto cresce junto com o significado semântico entre as palavras. As cores que preenchem toda a página também se contaminam pelo tempo chuvoso. No primeiro momento do conto, encontramos uma página cheia de versos

---

<sup>63</sup> “Você já se perguntou o que acontece com os poemas que as pessoas escrevem?” (nossa tradução).



reforçados pelo tom claro do azul cinza. A chuva não parece vir. Quando passamos para a próxima página, a cor que domina o número de versos é o cinza já escuro representando um dia nublado. Depois da chuva escura, os versos “caem” da página e, ao se desmembrarem, voltam na aurora rosada da última página e no nascer de um novo dia. Não como foram anteriormente, na primeira página, mas ensopados e irrecuperáveis.

### **A oportunidade formal do texto escrito, desenhado e manuseado na partitura para voz de *Tales from outer suburbia***

Feitas as observações de análise, propomos, como hipótese de análise desse preâmbulo de pesquisa, a existência de uma predisposição de leitura pelo enunciatário. Esta é originária da relação do texto verbal e visual na configuração de *Tales from outer suburbia*. Uma vez conectados, o enunciador e enunciatário fazem uso da mesma fonte textual para se fazerem em presença. Tal ideia será mais explorada no desenvolvimento da pesquisa, mas já concentra nesse momento seu germen produtivo. À vista disso, cada tirinha, exposta com uma grafia específica e disposta em lugares livres dentro da página em “*Distant rain*”, bem como a interação das categorias visuais e verbais que guiam o enunciatário em “Eric”, funcionam como uma **partitura para a voz**. A voz interna ao texto em “*Distant Rain*” é contaminada pela expressão verbal e pela manifestação visual. Tal e qual, em “Eric” a sincronia entre verbal e visual move a interação do sujeito da enunciação. Essa construção é tida pela exigência da presença do enunciatário à medida em que essa instância faz o jogo ser estabelecido. Projeto enunciativo, narrador e enunciatário estão presentificados na mesma realidade. Tais momentos são guiados por um ritmo que escancara o momento poético e desmancha as classificações originárias do texto. Tal como na narrativa dos poemas onde o desarranjo normalizado extrapola a possibilidade de categoria: é um conto? são versos? são ilustrações em cada grafia? A mistura, em destaque significativo, é a unidade gigante que sobrevoa a possibilidade artística de criação na contemporaneidade. Metalinguisticamente, temos as figuras da azáfama de vozes que compõem *Tales from outer suburbia*.

Porém, se pensarmos assim, essa voz é a voz que está contida e representada no texto. Essa possibilidade nos abre um leque de questões: essa voz em sua expressão indica uma predisposição de leitura para a voz do enunciatário? a voz é um instrumento que podemos tocar seguindo uma partitura predisposta? ainda, a voz como categoria do devir poderia estar registrada nas páginas de um livro como uma denúncia e construção do *pathos* do enunciatário? Essas perguntas se colocam aqui como ponto de partida para nosso desenvolvimento. Assim sendo, elas já sobrevoam a ideia de que essa pressuposição sobre a voz faz apoio na temporalidade específica da página ilustrada. A





partitura para a voz pode existir na justa medida que o livro ilustrado encontra o livro-objeto. Essa possibilidade mora onde há lugar para a coexistência do texto, do corpo e da voz. Nosso interesse é, então, mútuo: não se trata somente de compreender como o corpo sente o objeto literário e estético e não somente como funcionam os mecanismos internos, mas entender como essa **junção** carrega na sua existência a possibilidade de uma leitura em voz alta, de uma virada de página, de um manuseio do livro. Na esteira dessa reflexão, Valéry (2018, p. 200) nos traz uma ideia semelhante:

O que a obra produz em nós, portanto é incomensurável com nossas próprias faculdades de produção instantânea [...] É assim que o consumidor, por sua vez torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida, em virtude de uma aplicação imediata de princípio de casualidade (que no fundo é apenas uma expressão ingênua de um dos meios de produção pelo espírito), torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira.

O enunciador e o enunciatário estão indissociáveis à maneira como produtor e consumidor se unem na mesma função estática. Esse registro que guia o sujeito como participante da leitura de um texto é, se não, o registro do sentido-sentido pelo enunciador que pretende contaminar o enunciatário, criando assim novas significações. Tan conta histórias de coisas e lugares passados e não se concentra em descrever o que foi contado, ou seja, os dados quantitativos do relato, mas torna possível que isso seja realizado no **rito da leitura** tornando-o novamente vivo. O testemunho é, por conseguinte, sobre estar lá. Esse estado de presença pode ser refletido em diferentes manifestações artísticas. Porém o gesto póstumo do sujeito que apreende essa obra de arte é então incalculável, assim como nenhum gesto é. No entanto, é inegável a sensorialidade gritante dentro de alguns textos. Essa pluralidade não marca uma única leitura, mas deixa transparecer seu viés multifacetado onde variadas leituras podem existir. Lembramos aqui também que o ser humano existe dentro da linguagem. Análoga a essa construção de pensamento que desenvolvemos até aqui, trazemos as reflexões da autora Lúcia Teixeira que pensa na narrativização de um percurso realizado por um sujeito que enuncia na recepção da obra de arte. As obras de arte conteriam um efeito sem causa que não se liga diretamente ao inteligível, nem à preparação lógica, mas provocaram uma suspensão em que o sentido não está nem no sujeito, nem no objeto, mas no encontro de ambos. Isso, a autora diz, se refere a experiência do contágio, onde a emergência do sentido se realiza em pura presença, que é “momento tão delicado que deve ser constantemente convocado e revivido como experiência viva se o que se deseja é convertê-lo em objeto de análise” (LANDOWSKI, 1999, p. 273 apud TEIXEIRA, 2006, p. 155). Por isso mesmo é que nossas atenções se voltam para o ponto de encontro onde a interação com a totalidade da obra contamina





o enunciatório e que, mais do que isso, se encontram narrativizadas nas páginas do nosso *corpus*, ou seja:

só se pode dar conta dos mecanismos argumentativos considerando-se, ao lado das projeções de pessoa, tempo e espaço, relativas ao componente sintático, as coberturas figurativas que as transformam em atores, locais e marcos temporais, relativas ao componente semântico. E para tratar a argumentação como programa de manipulação, será necessário narrativizar o percurso do sujeito que enuncia. (TEIXEIRA, 2006, p. 151)

Por essa razão, nosso objetivo no que se segue não é trazer o registro da leitura em voz alta da coletânea *Tales from outer suburbia*, mas pensar o próprio funcionamento da construção de sentido dessa partitura para voz que o texto proporciona.

Fechamos com a esperança de que o livro infantil ilustrado possa ganhar espaço de reflexão e recepção em quaisquer campos que tenha interesse na propagação e disseminação do ato de aprendizagem primordial: a curiosidade. É no estabelecimento de possibilidades desterritorializantes que a literatura infantil firma raízes profundas e duradoura tornando possível, assim sua comunicação com o mundo

## Referências Bibliográficas

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. 4ª Edição – São Paulo: Editora Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. *O pathos do enunciatório*. ALFA - Revista de Linguística, vol. 48, n. 2 (2004), p. 69 - 78.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 15. ed., 4ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

LANDOWSKI, E. Sobre el contagio. In: LANDOWSKI, E.; DORRA, R.; OLIVEIRA, A.C. (Ed.). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EdUC; Puebla: UAP, 1999. p.269-278.

NIKOLAJEVA, Maria, SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil: voz de criança*. – 4ª. ed. – São Paulo: Ática, 2006.

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

PETTI, Michèle. *Leituras do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução de Celina Olga de Souza. 1ª Edição – São Paulo: Editora 34, 2013.



SOUZA, Eduardo. *O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em design, Departamento de design, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016, p. 312.

TAN, Shaun. *Tales from outer suburbia*. 1st American ed. New York: Arthur A. Levine Books, 2009.

TEIXEIRA, Lucia. *Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte*. ALFA - Revista de Linguística, vol. 50, n. 1 (2006), p. 145 - 158.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

## Anexos

Fig. 1: Eric



Fonte: Tan (2009, p. 8)

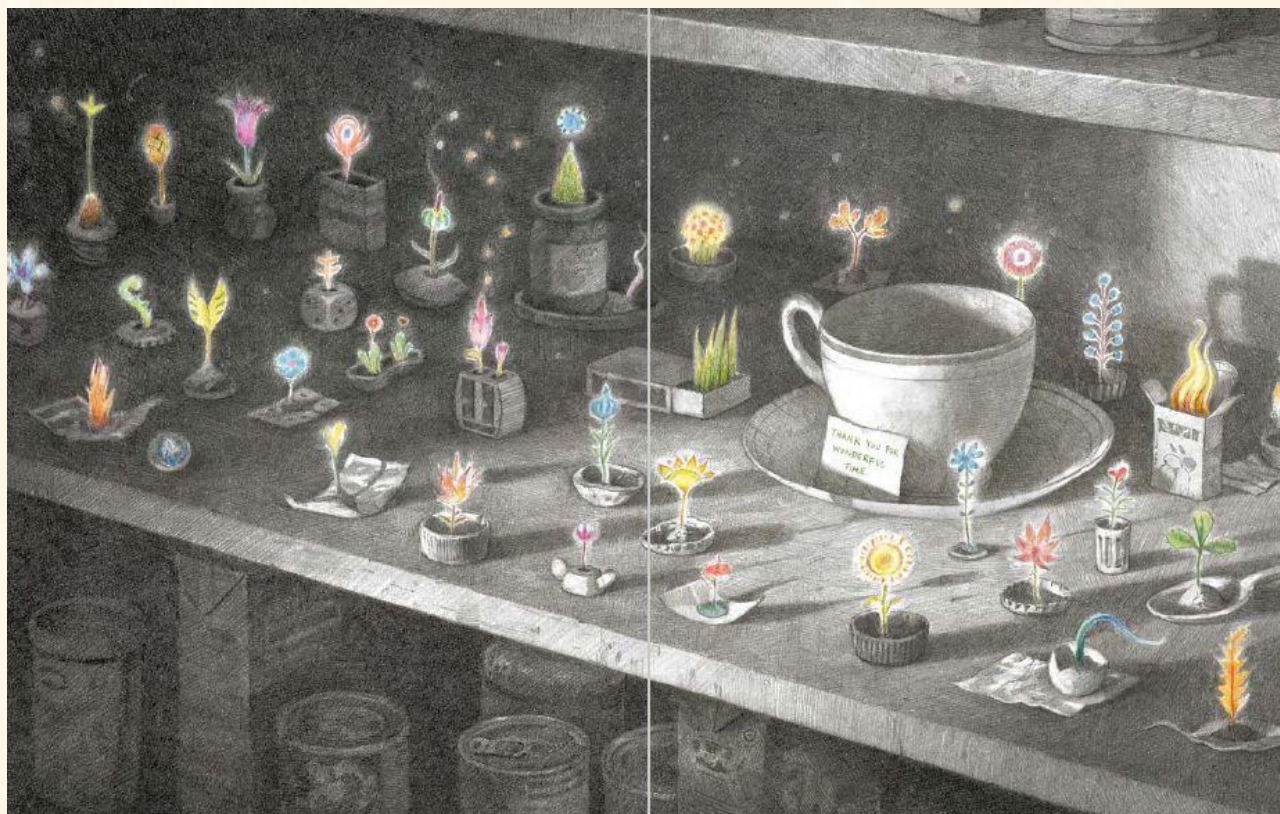
Fig. 2: perguntas de Eric



Fonte: Tan (2009, p. 11)



Fig. 3: a surpresa de Eric.



Fonte: Tan (2009, p. 18-19)





# O RESGATE DAS VOZES NEGRAS DA PORTO ALEGRE DA DÉCADA DE 1920 NA OBRA DE ANA LUIZA KOEHLER

Silmara Ramos Fradico (USP)<sup>64</sup>

**Resumo:** Este texto explora de forma mais abrangente a apresentação realizada no dia 07 de dezembro de 2021, no evento online “I SILECult - I Seminário Internacional de Literatura, Enunciação e Cultura; [II Seminário de Literatura, Enunciação e Cultura – II SELCult] das inscrições do corpo à experiência das linguagens”, com uma análise das passagens da obra *Beco do Rosário* que trazem questões e provocações relacionadas às opressões vividas pelas mulheres no início do século XX no Brasil. Retratando a história de uma mulher negra vivendo na Porto Alegre dos anos 1920, a obra aborda as faces do machismo e como os recortes de cor e classe social atenuam ou intensificam esse machismo. Conforme conta em depoimento em vídeo destinado a promover a obra, a autora esbarrou nos registros do jornal “O Exemplo”, e a partir dele, em toda uma trajetória de resistência e atuação da comunidade negra em Porto Alegre. Chamou sua atenção, especialmente, as colunas de Pepita, mulher que juntamente com outras, escrevia para o jornal na década de 20, feito raro para brasileiras no período, sobretudo as brancas. Resgatar e apresentar “O Exemplo”, é uma forma de resgatar e apresentar o passado e a resistência organizada realizada pelas pessoas negras através da passagem do tempo. Demonstrar que a luta não é recente e tem muitas formas. Pepita foi adaptada por Ana Luiza como Vitória, protagonista da HQ, vivendo as agruras do silenciamento promovido pelo racismo, machismo e a gentrificação, mas ao mesmo tempo apresentando a força irrefreável de quem não admite ser contida.

Palavras-chave: feminismo interseccional; racismo; história em quadrinhos; silenciamento; gentrificação.

## Introdução

Figurando entre as muitas brasileiras que têm recentemente galgado o caminho da autoria de histórias em quadrinhos, quase exclusivamente traçado por homens, Ana Luiza Koehler é uma quadrinista que mescla sua atuação nas HQ's com sua formação como arquiteta. Habituada a retratar pessoas de todas as cores e origens em seus trabalhos – algo, infelizmente, ainda raro nas novelas gráficas, uma vez que a maioria das grandes editoras publica uma quase totalidade de histórias sobre personagens brancos – e também arquitetura e paisagens, a gaúcha natural de Porto Alegre, publicou o primeiro volume de *Beco do Rosário*<sup>65</sup> em 2015, como parte de sua dissertação de mestrado<sup>66</sup>. Com trabalhos e pesquisas em arquitetura que envolviam urbanismo e as mudanças nos grandes centros, mais precisamente de Porto Alegre, Ana Luiza teve sua atenção voltada para a trajetória das pessoas negras na cidade, principalmente as mulheres. Conforme conta em depoimento em vídeo destinado a promover a obra *Beco do Rosário* (Editora Veneta, 2020), a autora

<sup>64</sup> Silmara Ramos Fradico, mestranda. [silmara.fradico@usp.br](mailto:silmara.fradico@usp.br) Orientador: Emerson da Cruz Inácio

<sup>65</sup> As imagens, personagens e histórias, bem como suas distintas semelhanças, apresentadas neste artigo, compõem a história em quadrinhos intitulada *Beco do Rosário* e são propriedade dos respectivos detentores de seus direitos — salvo quando indicado. Todos os direitos reservados.

<sup>66</sup> Koehler, Ana Luiza Goulart. “Retraçando os becos de Porto Alegre : visualizando a cidade invisível”. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, 2015.





esbarrou nos registros do jornal *O Exemplo*<sup>67</sup>, e a partir dele, em toda uma trajetória de resistência e atuação da comunidade negra em Porto Alegre. Chamou sua atenção, especialmente, as colunas de Pepita, mulher que juntamente com outras, escrevia para o jornal na década de 20, feito raro para brasileiras no período, sobretudo as brancas.

Assim surgiu a inspiração para a criação desta história que contrasta as realidades de negros e brancos, pobres e ricos, e principalmente, de homens e mulheres na Porto Alegre da década de 1920.

*Beco do Rosário* conta a história da revitalização de Porto Alegre a partir do olhar e das experiências de Vitória, mulher negra que sonha em ser jornalista. A história começa com um incidente da infância da protagonista. Uma de suas redações é publicada no jornal. No início da novela gráfica também vemos sua amizade com Frederica, menina branca de família rica, irmã de um aluno de Isidora, sua mãe, que diferente do que se possa imaginar para uma mulher negra do início do século XX no Brasil, é professora. O aluno em questão, é Teodoro, que num futuro próximo viaja para a Alemanha, a fim de formar-se como Engenheiro.

A história salta no tempo e vemos as crianças do primeiro evento de *Beco do Rosário*, na escola de Vitória, agora adultas. Frederica é musicista formada e professora de piano, prestes a se casar. Teodoro participou da Primeira Guerra, à época chamada Grande Guerra, como soldado pela Alemanha e perdeu uma perna, está prestes a voltar para o Brasil. Chegando a Porto Alegre, Teo se junta à equipe de engenheiros, arquitetos, chefes de obra e funcionários da prefeitura empenhados em demolir as casas dos becos do centro da cidade, com objetivo de convertê-los nas grandes avenidas que hoje tomam conta de Porto Alegre.

Ao longo da narrativa, somos apresentados às pessoas que tiveram que deixar as casas nas quais construíram toda uma vida e se deslocar para regiões distantes e desassistidas da cidade. Vemos também as mudanças impostas à Frederica pelo casamento, tendo que abdicar de sua carreira na música e mesmo abrir mão de simplesmente se divertir, devido ao novo status de mulher de família. Fabrício, então namorado de Vitória, é apresentado em situações nas quais tem seu trabalho e talento como artista menosprezados e rebaixados. Em meio a tudo isso, Vivi, a protagonista, enfrenta os desafios de trabalhar para contribuir com a renda da família, encarando o mercado de trabalho e perseguindo seu objetivo enquanto mulher e negra.

*Beco do Rosário* apresenta muitas passagens aptas a análises e reflexões, porém com o intuito de não nos estendermos muito neste artigo e também suscitar a curiosidade pela apreciação

---

<sup>67</sup> Nascido no salão de barbeiros Calisto, teve edições de 1892 a 1897, de 1902 a 1910 e de 1916 a 1930. Fundado, dirigido e produzido inicialmente por Arthur de Andrade, Clemente Gonçalves de Oliveira, Espiridião Calisto, Florêncio Calisto, Sérgio de Bittencourt, Aurélio de Bittencourt Júnior, Alfredo Cândido de Souza, Camillo Laurindo e João Thimótheo. Nascido para “defesa de nossa classe e o aperfeiçoamento de nossos mediócrs conhecimentos”, nos últimos anos atuou para defender os interesses dos trabalhadores no geral.



completa da obra, vamos nos ater àquelas mais diretamente ligadas às questões das opressões direcionadas às mulheres, sobretudo às negras, como a protagonista. A história fictícia de Vitória condensa muitas realidades do período, não apenas em Porto Alegre, como também em todo o território brasileiro. Dessa forma se expressa a importância do romance histórico. Personificar em alguém com nome, endereço, sentimentos, expressões e personalidade, a realidade que geralmente é apresentada na forma de retrospectivas históricas e teorias, aproxima e cria identificação com os leitores, que muitas vezes podem ser levados a questionar situações que de outra forma sequer lhes interessariam.

Nas próximas páginas, será apresentada uma análise breve da obra mais recente de Ana Luiza Koehler, através da seleção de algumas passagens, devidamente ilustradas pelos quadros as quais correspondem. Uma breve descrição dos quadros será feita com intuito tanto de esclarecer os eventos narrados pela autora, e como se localizam na história, quanto de garantir a acessibilidade. Embora toda a obra possa figurar como um manifesto antimachista, antirracista e contra o silenciamento sistemático de grupos comumente marginalizados no país, os trechos selecionados e apresentados no artigo são aqueles que melhor condensam tal manifestação.

### “O lixo vai falar”

Seguindo a ordem apresentada em *Beco do Rosário*, logo na primeira página, a autora coloca uma referência interessante e importante. O padre Horácio, professor de Vitória e seus colegas, apresenta um jornal para a turma para o qual enviou a redação da protagonista, que foi publicada, como vemos na Figura 1. O jornal retratado na novela gráfica é *O Exemplo*, periódico de notícias real, publicado pela comunidade negra de Porto Alegre no início do século XX.

Fig. 1: Vitória escreve para *O Exemplo*



Fonte: Ana Luiza Koehler



*Beco do Rosário* é uma história que trata de diversas problemáticas relacionadas à vida e existência de pessoas dos mais diversos contextos, de forma particular, Vitória, mulher negra e pobre. Assim, as questões que aparecem de modo mais destacado e são retratadas repetidas vezes em diferentes situações, envolvem a marginalização sofrida pela personagem. Dessa forma, um tema recorrente na trama é o silenciamento. Infelizmente este ainda é um tema muito atual. Resgatar e apresentar *O Exemplo*, é uma forma de resgatar e apresentar o passado e a resistência organizada realizada pelas pessoas negras através da passagem do tempo. Demonstrar que a luta não é recente e tem muitas formas.

Mesclando os pensamentos de Orlandi (1995) com a pesquisadora indiana Gayatri Spivak (2010), podemos inferir que os processos de apagamento fazem parte dos silenciamentos políticos, garantindo ausência das vozes subalternas nos espaços sociais. *Em Pode o Subalterno Falar?*, Spivak afirma que o silenciamento sistemático está associado à história e à ideologia. A teoria de Orlandi complementa este posicionamento ao levantar a questão do desaparecimento histórico de certos indivíduos, pois a história é registrada por historiadores que fazem parte dos grupos dominantes. Nos próprios escritos da autora:

“Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (e da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (e da resistência). E tem todo um campo fértil para ser observado: na relação entre índios e brancos, na fala sobre a reforma agrária, nos discursos sobre a mulher (...)”.  
(ORLANDI, 1995, p.29).

Testemunhamos este mecanismo de silenciamento funcionar na retórica do oprimido quando o destaque da luta abolicionista e antirracista são pretos que ascenderam socialmente através do apoio direto ou indireto de pessoas brancas ou se resguardando no benefício da mestiçagem, em lugar daqueles que participaram da luta armada, colaboraram em fugas e organizaram protestos. Quando a existência de movimentos negros organizados e atuantes é omitida da história. Quando a narrativa do senso comum em relação às mulheres, omite que mulheres pobres sempre estiveram presentes no mercado de trabalho, figurando como mantenedoras financeiras dos lares, e mulheres de todas as cores e classes sociais atuaram desde sempre nas ditas profissões masculinas. Há outros exemplos, e alguns deles, enquanto presentes na obra de Ana Luiza Koehler, serão mostrados no restante desta análise.

Na segunda página, temos a Figura 2, nas quais o padre Horácio, também professor, adverte uma Vitória ainda menina, que jornalista não seria uma profissão digna para uma moça, sendo questionado em seguida pelas palavras que havia dito minutos antes, através das quais encorajava os alunos a escolherem suas profissões livremente, dizendo: “(...) e se todos fizerem o mesmo e





Fig. 2: Sala de aula de padre Horácio



Fonte: Ana Luiza Koehler

estudarem bastante, poderão ser o que quiserem na vida. Só depende de vocês.” Além da reação negativa do padre, no segundo quadro vemos dois garotos rindo, ao dizerem que a protagonista estaria desejando “(...) fazer trabalho de homem.”

A história, desde o começo, apresenta a problemática experienciada pela protagonista, que tem talento e esforço reconhecidamente elevados, porém deseja exercer uma das tantas profissões atribuídas a homens. Veremos mais para frente mais situações nas quais as questões sobre a relação das mulheres com o trabalho são tratadas pela autora, e da sociedade com estas mulheres trabalhadoras, porém neste momento é interessante notar como a escola frequentada por Vitória situa-se em um bairro pobre, e mesmo se tratando da década de 1920, é esperado pelo padre Horácio que as garotas trabalhem, tanto quanto os meninos. Esta atitude pode parecer a expressão de uma mente progressista e aberta, contudo devemos levar em consideração que sempre foi esperado que mulheres pobres trabalhassem, e também, a reação do padre ao Vitória expressar seu interesse por ser jornalista.

Adiante, voltamos a acompanhar Vitória, dessa vez a um lugar que ocupa uma posição especial em seus sonhos: a redação de um jornal. Enviada pelo chefe para cobrar uma dívida, a moça acaba entrando na sala da tipografia enquanto aguarda ser recebida. A cena que se segue, e que vemos na Figura 3, retoma o tema do silenciamento, que pincelamos no início desta análise.

Vitória tem acesso a uma das páginas da edição que está para ser lançada. Nela, encontra uma coluna sobre as mudanças que estão sendo feitas em Porto Alegre, e como, para isso, será necessário desapropriar as casas dos famosos becos da cidade. A coluna em questão apresenta os moradores do beco como figuras indesejáveis e a reestruturação como positiva, independente da situação das famílias que serão expulsas de suas casas.



Neste momento, a ausência de um veículo de informação que retrate também a situação dos moradores é crucial para a narrativa da elite. A força da tática de construir um cenário através da mídia que reafirme a posição das autoridades locais, é tão dominante que vemos na Figura 8 o funcionário do jornal, um homem negro, que já teve que se mudar do centro de Porto Alegre pela alegada revitalização, concordar com a necessidade da modernização dos becos sem questionar nenhuma das palavras lidas por Vitória.

Este quadro do livro ilustra os pensamentos de Carter G. Woodson:

“Se você consegue controlar o pensamento de um homem, não tem que se preocupar com suas ações. Quando você determina o que um homem deve pensar, você não tem que se preocupar com o que ele vai fazer. Se você faz um homem que é inferior, não precisa obrigá-lo a aceitar um estado inferior, pois ele mesmo irá procurá-lo. Se você faz um homem pensar que ele é justamente um pária, não precisa mandá-lo para a porta dos fundos. Ele irá sem que lhe digam; e se não houver porta dos fundos, a sua própria natureza exigirá uma.” (WOODSON, 2018)

Fig. 3: Vitória e o letrista



Fonte: Ana Luiza Koehler

Ainda na Figura 3, vemos condensada em apenas uma frase de Vitória a real natureza de quase qualquer plano de modernização, revitalização ou como quer que a elite os chame: “Ah, então o beco só ficou mais longe. Entendi!” A melhora de vida alegada e alardeada pelos idealizadores das mudanças não contempla a população que sempre viveu à margem. Não é como se antes da mudança vivessem bem, mas a mudança não tem como efeito apenas modernizar os centros urbanos, outrossim, promove também, precarização ainda maior e mais evidente da vida de pessoas já preteridas pela sociedade burguesa.

Nas figuras 4 e 5 vemos um episódio de opressão machista vivida por Frederica – dentre tantos mostrados na graphic novel. Na história, a personagem Frederica condensa eventos proporcionados pelo machismo da época de forma generalizada, enquanto Vitória vive àqueles que





mesclam opressões de gênero potencializados pelas questões de raça. O colunista do jornal leva Frederica para um encontro clandestino. Chegando lá, a jovem não resiste a oportunidade de tocar piano novamente. O colunista, conquanto não veja nada de errado em ter um caso extraconjugal e com uma mulher igualmente casada, não consegue lidar com esta mesma mulher tomando a liberdade de exibir seu talento em público, principalmente por tratar-se desse público pessoas da vida noturna de Porto Alegre. É comum entre os homens que se comportem como defensores da liberdade feminina enquanto essa liberdade sirva aos seus caprichos e vantagens, e não contrarie suas ideias. Sob a máscara da liberdade e da tolerância costuma se esconder a velha opressão de sempre.

Fig. 4: O Club do Caçadores



Fonte: Ana Luiza Koehler

Fig. 5: Frederica toca piano no Club



Fonte: Ana Luiza Koehler





Próximo ao final da história, as páginas 72 e 73 trazem uma representação dolorosa da realidade de muitos negros. Na Figura 6 vemos Fabrício modelando um rosto. O jovem perdeu seu emprego de artesão e agora trabalha na demolição dos becos. A Figura 7 mostra seu superior debochando de seu talento e reduzindo-o a um trabalhador braçal.

Fig. 6: Fabrício modelando no canteiro de obras



Fonte: Ana Luiza Koehler

Fig. 7: Sr.Caxias censura Fabrício



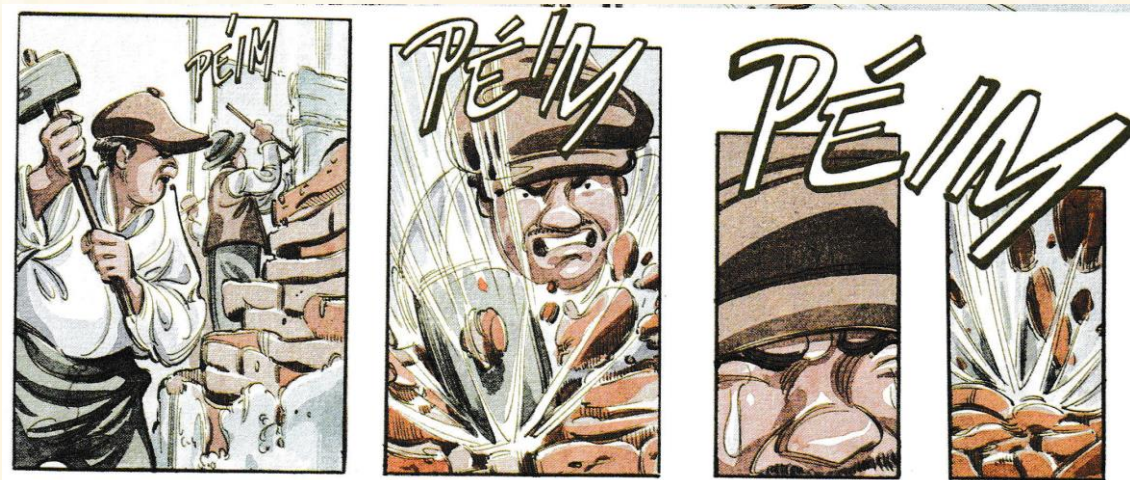
Fonte: Ana Luiza Koehler

Já na Figura 8, Fabrício utiliza a marreta, que antes usava para modelar pedras e dar-lhes formas, para demolir as casas e calçadas onde antes, ele e outros como ele, viviam. A elite não apenas empurra os pobres e pretos cada vez mais longe do centro e de suas oportunidades, como também força essa mesma parcela da população a realizar o trabalho degradante necessário para realizar seu objetivo mesquinho, situação com muitos paralelos aos capitães do mato da era escravidão e aos escravos que tinham que açoitar uns aos outros. Não é permitido que os oprimidos sejam agentes da própria emancipação, mas é requerido que atuem efetivamente na própria opressão.





Fig. 8: Fabrício demolindo casas no beco



Fonte: Ana Luiza Koehler

As duas últimas páginas trazem uma provocação às mulheres que se posicionam como feministas, um convite ao questionamento daquelas que geralmente figuram como porta-vozes do movimento, que recebem a maior parte dos holofotes, que são ouvidas e consagradas como teóricas e representam a maioria das pesquisadoras e divulgadoras do assunto e das práticas feministas: as mulheres brancas. Após ser responsável pelo fim do namoro entre sua amiga de infância, Vitória, e seu irmão, Teo, Frederica tem seu caso com o colunista do jornal descoberto e é posta para fora de casa. O lugar em que vai pedir abrigo não é outro, senão a casa de Vivi. As figuras 9 e 10, que trazem apenas uma fala, encerram a novela gráfica deixando no ar o debate sobre quem é de fato contemplada pelo feminismo, quem de fato pratica a tal sororidade e quais e como são definidos os papéis das mulheres no movimento.

Fig. 9: Frederica espera por Vitória



\* ALEXANDRA OLIVEIRA DOS SANTOS

Fonte: Ana Luiza Koehler

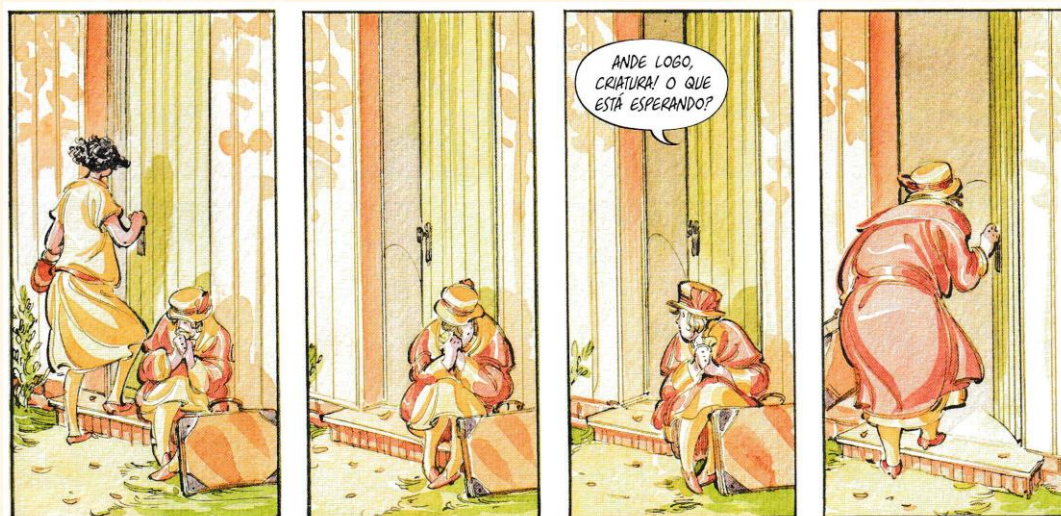
Desde o início vemos tanto Vitória quanto Frederica como duas mulheres desapegadas dos padrões da época para meninas e mulheres. Frederica, porém, não parece preocupada que seu desejo e seus esforços por ter voz e ter um papel na sociedade para além de dona de casa, sejam o





desejo e a realidade de outras mulheres. Ao mesmo tempo, Vitória almeja trabalhar no jornal para que assim possa mostrar diferentes realidades à população de Porto Alegre.

Fig. 10: Vitória acolhe Frederica



Fonte: Ana Luiza Koehler

Ao fim da história, apesar da distância entre as duas realidades e da falta de interesse em ajudar, e mesmo do esforço em prejudicar por parte de Frederica, ela é acolhida por Vitória, numa clara demonstração dos papéis que mulheres de classes e cores diferentes exercem na sociedade, apesar da alegada sororidade defendida nos discursos feministas, quase sempre protagonizados por mulheres brancas. Frederica não é mostrada buscando abrigo em outros lugares, com suas amigas e parentes brancas. Ela vai diretamente até Vitória, numa clara demonstração do senso comum de que mulheres negras são naturalmente comprometidas com o bem-estar de todos, preterindo o seu próprio.

## Conclusão

*Beco do Rosário* traz a escolha voluntária de uma artista premiada e com longa carreira internacional em retratar a luta de uma mulher negra para ter voz. Tanto em sua obra fictícia, como na vida real, Ana Luiza Koehler apresenta o questionamento do que é de fato reconhecer seus privilégios. Embora não de forma explícita, questões para brancos que se dizem antirracismo e o que fazer com este posicionamento são levantadas quando a autora confronta as realidades de pessoas brancas e pretas que num passado próximo cresceram como amigas, e agora estão separadas pelas barreiras de classe, cor e gênero.





*Beco do Rosário* questiona as intenções de quem se diz antirracista e de quem supostamente deseja mudanças na sociedade essencialmente machista em que vivemos na própria pessoa privilegiada da autora e nas escolhas que ela faz enquanto constrói os personagens e a narrativa da obra. Na personagem e atitudes de Frederica, a retórica do feminismo branco é sabatinada quanto ao alcance e intersecção do discurso. Frederica é a personificação de um discurso supostamente feminista que pretende a emancipação, liberdade e autonomia apenas para quem profere o discurso – e quando muito, para suas iguais.

Porém, além de representar as incoerências de todo um grupo que se furta ao compromisso de estender seus ideais de forma efetiva a todas as classes e cores, *Beco do Rosário* também alimenta esperanças. Tais expectativas otimistas são apresentadas quando Koehler representa de forma positiva e não estereotipada negros e negras, quando resgata sua atuação e luta no passado como protagonistas de sua própria história, sem a tutela dos brancos e abastados. Posicionamento necessário entre todos os artistas e pessoas de grande projeção popular e potencial influência que se dizem antirracistas.

Ser antirracista não é apenas assim se declarar, e nem mesmo somente se posicionar indignado frente às demonstrações de racismo e injúrias raciais. É atuar de modo antirracista. É abraçar a representatividade, é pesquisar sobre realidades que a História assim chamada oficial tentou apagar sistematicamente, é não ocupar espaços furtados a quem deveriam pertencer por direito. É lutar contra o silenciamento com o melhor que se tem. É reconhecer a existência e a insistência de quem sempre teve voz, e precisou de muita luta para ser ouvido. É entender que aqueles que sempre foram marginalizados exigem respeito e não pedem por tutela.

“(…) na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação (...) o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (...) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.” (GONZALEZ, 1984)

Quando Ana Luiza Koehler assume um projeto inspirada pelas publicações de Pepita, ela assume também a responsabilidade de transfigurar na personagem Vitória tudo aquilo que significava ser uma mulher colunista de um jornal de uma comunidade negra na Porto Alegre dos anos 1920. A responsabilidade de retratar alguém que não apenas buscou meios de ter voz, como também formas de ser ouvida. O resultado é uma obra que não atenua as prováveis opressões presentes no dia a dia de Pepita e das outras colunistas d’*O Exemplo*, mas também apresenta a força irrefreável de quem não admite ser contida. “O lixo vai falar, e numa boa.”



## Bibliografia

KOEHLER, Ana Luiza. *Beco do Rosário*. São Paulo, Veneta, 2020.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira” In.: *Revista Ciências Sociais Hoje*: Anpocs, 1984. Disponível em: <https://goo.gl/VFdjdq>. Acesso em: 06 de janeiro de 2020.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. Edição Campinas, Editora Unicamp, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

WOODSON, Carter G. *A deseducação do negro*. São Paulo, Medu Neter, 2018.

“Beco do Rosário por Ana Luiza Koehler”. Editora Veneta, Youtube, 2020. Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=c-ZXP54AbOo> em 06 de janeiro de 2020.

“Trabalhos e pesquisas por Ana Luiza Koehler”. Editora Veneta, Youtube, 2020. Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=CELTYw-MhTc> em 06 de janeiro de 2020.



## EIXO 2 LITERATURA, HISTÓRIA E CORPO





## BARBIE DIVERSIDADES: DE CORPOS (APARENTEMENTE) TRANSGRESSORES A CORPOS NORMATIVOS

Hugo Vinícius Ferreira Silva (FE/UFG)<sup>68</sup>  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sheila Daniela Medeiros dos Santos (FE/UFG)<sup>69</sup>

**Resumo:** A boneca Barbie, desde o seu lançamento oficial em 1959, pela Mattel, colecionou uma série de marcos memoráveis tornando-se referência imutável de sucesso, beleza e juventude (OUR, 2019). Entretanto, em 2001, quedas avassaladoras nos resultados financeiros da Mattel levaram a boneca ícone americana a enfrentar a maior crise de sua história. Em face disso, a Mattel, no intuito de revitalizar os negócios e empreender mudanças em sua política lançou, em 2016, a linha *Barbie Fashionistas*, a qual celebrava a diversidade e a inclusão através da ampliação da coleção da boneca, forjando diversas estruturas faciais e tonalidades de pele, assim como diferentes tipos de corpos, olhos e cabelos (OUR, 2019). A nova expansão incluiu, ainda, em seu portfólio de lançamento, as bonecas *Barbie Fashionistas*: preta, com vitiligo e com deficiência física. Neste contexto, o presente trabalho objetivou problematizar o conceito de representação simbólica presente nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção *Barbie Fashionistas*. Para concretizar este trabalho realizou-se uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, consubstanciada no referencial teórico-metodológico da Psicologia Histórico-Cultural. Sendo assim, no esteio do trabalho investigativo, indicadores de análise revelaram que, em um cenário (aparentemente) inovador, sob o *discurso* da diversidade e da inclusão, padrões de beleza, de comportamento e de feminilidade são impostos às meninas não apenas para impulsionar o mercado de bens e produtos, mas sobretudo para legitimar estereótipos femininos, chancelando a alienação em uma sociedade capitalista marcada pelo ideário neoliberal.

**Palavras-chave:** Barbie Fashionistas; diversidade; representação simbólica.

### Introdução

O presente trabalho refere-se ao recorte de uma pesquisa intitulada “Barbie *Fashionistas*: da retórica da diversidade aos modelos de feminilidade e padrões estéticos normativos na educação das meninas” (SANTOS, 2021), que está sendo desenvolvida dentro do Programa de Iniciação à Pesquisa das Licenciaturas, da Pró-Reitoria de Graduação, da Universidade Federal de Goiás – PROLICEN/PROGRAD/UFG.

De acordo com a referida pesquisa, a boneca Barbie, criada por Ruth Handler – esposa do cofundador da empresa Mattel, Elliot Handler –, tornou-se um grande fenômeno mundial em pouco tempo.

A história da boneca mais famosa do mundo iniciou-se quando Ruth Handler percebeu que sua filha Bárbara, começou a brincar com bonecas confeccionadas por ela própria, as quais eram personificadas como mulheres adultas. Estas bonecas, por sua vez, eram bem diferentes das bonecas produzidas na época nos Estados Unidos, inspiradas apenas em crianças (CUNHA, 2020).

<sup>68</sup> Graduando em Pedagogia, bolsista PROLICEN-UFG, hugovinicius@discente.ufg.br

<sup>69</sup> Doutora em Educação, UNICAMP, sheiladmsantos@gmail.com



Entretanto, convém destacar, Barbie teve sua principal inspiração em uma boneca alemã chamada Bild Lilli, que apresentava o biótipo de uma mulher adulta, com medidas curvilíneas, olhos azuis e cabelos loiros, a qual Ruth Handler teve conhecimento da existência durante uma viagem à Europa (CUNHA, 2020).

Deste modo, ao retornar da referida viagem, Ruth Handler fez uma releitura da boneca alemã com a colaboração de um *designer*, de tal forma que, precisamente no dia 09 de março de 1959, a nova boneca foi finalmente lançada em uma Feira Anual de Brinquedos de Nova Iorque (GERBER, 2009).

É importante ressaltar que, desde o início, a boneca apresentou um aspecto (aparentemente) inovador quanto aos estereótipos femininos, em um mundo controlado por homens, em que o papel da mulher se restringia apenas aos trabalhos do lar e ao cuidado dos filhos. Isso porque, Barbie passou a representar a imagem de uma mulher jovem, solteira, sem filhos e bem-sucedida, possuidora de seu próprio carro e de sua própria mansão – coisas ainda muito distantes da realidade feminina na época (SANTOS, 2020).

Assim, desde o seu lançamento no mercado de brinquedos, Barbie colecionou uma série de marcos memoráveis tornando-se referência imutável de sucesso, beleza e juventude (BARBIE, 2019).

Contudo, em 2001, quedas avassaladoras nos resultados financeiros da Mattel levaram a boneca ícone americana a enfrentar a maior crise de sua história. Com efeito, mesmo registrando em sua trajetória uma marca de vendas expressiva, e contabilizando a comercialização de mais de 1 bilhão de bonecas no mundo todo, novos concorrentes surgiram como um grande desafio para a gigante fabricante de brinquedos (BRAND FINANCE, 2019).

Neste contexto, lançamentos como: as bonecas Princesas da *Disney* e os blocos sólidos da Lego; a crescente valorização dos *videogames* pela *cultura pop*; o acesso às novas tecnologias, como os *smartphones* e os *tablets*; e, ainda, a expansão de uso da *internet*, constituíram fatores relevantes para acentuar significativamente o declínio nas vendas da Mattel (SANTOS, 2020).

No entanto, questões emergentes no cenário mundial começaram a ter grande impacto na aquisição das novas bonecas e a companhia estadunidense passou a ser alvo de duras críticas a respeito de como o padrão de beleza da Barbie se distanciava dos anseios das crianças. As medidas perfeitas e inatingíveis, assim como os cabelos lisos, longos e loiros, apesar de se imporem de modo veemente nas diversas culturas ao redor do globo, acabaram encontrando pouca representatividade entre as meninas.

Em face disso, a Mattel, no intuito de revitalizar os negócios e empreender mudanças em sua política, pautou-se no mote publicitário “#diversidade é diversão” e lançou, em 2016, a linha



Barbie *Fashionistas*, a qual celebrava a diversidade e a inclusão através da ampliação da coleção da boneca, forjando: diversas estruturas faciais, 4 tipos de corpos, 22 cores de olhos, 7 tonalidades de pele e 24 estilos de cabelo (OUR, 2019). A nova expansão incluiu, ainda, em seu portfólio de lançamento, as bonecas Barbie *Fashionistas*: preta, com vitiligo, com deficiência física e sem cabelos (BARBIE, 2020).

Convém enfatizar que, de acordo com Brum (2016), o anúncio de que a Mattel romperia com a estética normativa de sua boneca emblemática chegou a ser celebrada como uma conquista inovadora, uma vez que, durante décadas, movimentos ativistas de distintas esferas sociais já denunciavam a imposição de um padrão de beleza eurocêntrico e universal através da comercialização da boneca.

Entretanto, o processo de conversão da Barbie, anunciado através da criação de uma linha de bonecas com diferentes medidas corporais, tonalidades de pele, penteados e estruturas faciais, “sem abandonar o modelo clássico”, soou, no mínimo, estranho.

Isso porque, segundo Brum (2016), os corpos e alturas aprovados pelo mundo Barbie em nome da diversidade continuaram demasiadamente distantes da maioria dos corpos das mulheres do mundo real. A boneca mais “curvy” da nova coleção, por exemplo, estava bem longe de ser gorda ou mesmo gordinha. Sem contar que algumas Barbie’s pretas se limitaram a apenas trocar a cor do plástico que revestiam seus corpos.

Outro dado importante neste movimento (paradoxal) em prol da diversidade proposta pela Mattel, referiu-se ao fato de o resultado da nova empreitada representar, de imediato, um aumento de mais de 15% nas vendas da empresa, o qual só veio elevar ao longo dos anos.

De acordo com Brum (2016), de modo espantoso, a vice-presidente sênior da Mattel asseverou, na ocasião do lançamento da Barbie *Fashionistas*, que a empresa acreditava possuir uma grande responsabilidade com as meninas e seus pais, no sentido de levá-los a refletir sobre uma “visão ampla de beleza”. Entretanto, nota-se o quão é intrigante a descoberta desta “responsabilidade” se consolidar somente após a constatação da queda nas vendas da boneca a partir de 2012.

Neste horizonte que se desenhou complexo, o objetivo deste estudo foi se delimitando de modo implacável, qual seja: problematizar o conceito de representação simbólica presente nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção Barbie *Fashionistas*.

Neste cenário, a presente produção teórica procurou, primeiramente, abordar o embasamento teórico que forneceu sustentação e validação aos argumentos apresentados durante o estudo realizado. Na sequência, discorreu, de modo conciso, sobre os aspectos metodológicos envolvidos na organização estrutural do processo investigativo. Em seguida, apresentou os





resultados da pesquisa relacionando o conceito de representação simbólica ao conceito de feminilidade e aos padrões estéticos que se impunham ao corpo feminino. E, por último, sistematizou as considerações finais enfatizando as razões que motivaram a ampliação da coleção *Barbie Fashionistas* e o impacto que uma “nova” gama de representatividade e diversidade poderia trazer para a educação das meninas.

## O referencial teórico e a quebra de paradigmas

Em consonância com a perspectiva que fundamentou este trabalho, qual seja, a Psicologia Histórico-Cultural, cujo principal expoente é Vigotski (1999, 2000), o olhar sobre a representação simbólica, os modelos de feminilidade, os padrões estéticos normativos e a “diversidade” – esta última na acepção de Gomes (2003) –, partiu de uma concepção de ser humano e de sociedade que possui alguns pressupostos de base implícitos na forma de conceber os diversos temas.

Para entender o princípio dos estudos de Vigotski (2000) é preciso salientar as premissas básicas que edificam a abordagem teórica em questão. Este princípio, por sua vez, baseia-se no fato de que a espécie humana é capaz de acumular e transmitir o produto de sua cultura, e isso acontece mediante a interação social entre os seres humanos.

Como Pino (2018, p. 228) nos lembra “as funções psicológicas que definem a especificidade humana são de natureza cultural”. Neste sentido, define-se que o homem é um ser de origem cultural, resultado da atividade do trabalho – este último sob a perspectiva do materialismo histórico e dialético –, uma vez que a intervenção que se processa na busca da satisfação de suas necessidades básicas, faz com que ocorra a transformação da natureza ao mesmo tempo em que se sucede a transformação do próprio homem.

Outrossim, existe também um processo de significação do homem mediante suas constatações no mundo. Por esta razão pode-se dizer que a constituição do psiquismo humano não é de origem biológica, mas é resultado da história social e cultural dos homens, e que o cérebro é a base material que define limites e contingências do funcionamento psicológico, sendo condição necessária, mas não suficiente para a concretização da condição humana (VIGOTSKI, 2009).

Por conseguinte, o ser humano desenvolve capacidades para desempenhar papéis sociais através de um processo sócio-histórico por meio do qual apropria-se da linguagem, peça fundamental de todo o processo formativo e constitutivo (VIGOTSKI, 2009).

Neste ínterim, um termo imprescindível que se faz necessário lançar um olhar peculiar quando considera-se como autor principal de referência teórica o pensador soviético L. S. Vigotski (1999, 2000), diz respeito ao conceito de *representação simbólica*.



Este conceito surge da constatação de que toda atividade humana é de natureza imaginária, podendo ser compreendida somente a partir do termo *mediação simbólica*, fundado na teoria marxista da produção, cujos pressupostos filosóficos aparecem nas obras: *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844* (MARX, 2015) e *O Capital* (MARX, 2011).

Insera-se aqui, no entender de Pino (2018), o processo pelo qual os seres humanos se relacionam com o mundo real. De acordo com este autor, em princípio, existe uma mediação simbólica em que os objetos do mundo real passam a ter uma representação interior mesmo em sua ausência, ou seja, não é necessário ver determinado objeto para poder pensar sobre ele, ou seja, recordá-lo, representá-lo e imaginá-lo em diferentes situações. O importante é apropriar-se de suas características ao relacionar-se com ele ao menos uma vez, seja de modo concreto, ao manipulá-lo, seja apreendendo-o apenas através dos receptores sensoriais (os órgãos dos sentidos) na esfera do pensamento.

Por conseguinte, através da representação simbólica internalizada, o ser humano consegue atuar no mundo que está à sua volta, fazendo uso da imaginação para dar vida às diversas possibilidades.

É sob este prisma, portanto, que encontra-se a razão para problematizar o conceito de representação simbólica presente nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção Barbie *Fashionistas*, pois como Pino (2018, p. 231) assinalou: “o próprio da atividade humana é que ela é simbólica além de técnica, produzindo um efeito de simbolização em tudo que ela opera”.

## A metodologia e a possibilidade de novos olhares

Para analisar com afincamento todas as questões que rodeiam a problemática de investigação, buscou-se realizar uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica (DEMO, 2000; LÜDKE & ANDRÉ, 2013; MINAYO, 2001, 2017), com base em obras fundamentais da literatura especializada nacional/internacional.

Deste modo, o trabalho realizado apoiou-se em diversos conhecimentos disponíveis sobre a temática abordada, através da indexação de palavras-chave, em *sites* acadêmico-científicos qualificados, como: o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); a Biblioteca Eletrônica da *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO) e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

Estes conhecimentos foram organizados com base em uma avaliação prévia de seu conteúdo, e submetidos a um consistente estudo teórico, no intuito de elencar conceitos



fundamentais dos autores principais da pesquisa, não limitando os estudos apenas à leitura de resumos de outros pesquisadores, mas objetivando a leitura de obras originais de autores clássicos, para que fossem apreendidas as ideias centrais dos teóricos em questão. Além disso, produziu-se fichamentos e sínteses críticas e interpretativas visando descobrir novos caminhos e potencialidades teóricas, metodológicas, ontológicas e epistemológicas.

Nesta perspectiva, conforme enfatizou Demo (2000, p. 351), o “cuidado metodológico”, ou seja, “a preocupação sistemática em torno da cientificidade do que se produz” mostrou-se de grande relevância, afinal, segundo este autor, o cuidado metodológico é capaz de: romper paradigmas; evitar certezas e visões dicotômicas; desviar-se de evidências empíricas; afastar-se de leituras levianas e aligeiradas; esquivar-se de referências parciais de autores e teorias; e distanciar-se de toda forma de superficialidade na produção científica.

Ademais, conforme Demo (2000) bem observou, faz-se necessário reconhecer a complexidade não linear e dúbia da realidade, uma vez que não existe metodologia ou teoria que possa ser estabelecida como proposta unitária apta a unificar a ciência como processo completo.

Neste movimento é preciso conhecer os distintos métodos e teorias, a fim de medrar aqueles que instituem posturas tipicamente questionadoras e pluralistas, nas quais o consenso é resultado não simplesmente de realidades aproximativas que primam por alinhamentos convergentes e que não subvertem os fins, mas é produto de divergências democráticas fundamentadas com coerência e consistência teórica. Parece explícito, portanto, que ao pesquisador comprometido com a ética e a epistemologia, pressupõe-se a liberdade de expressão e, fundamentalmente, a postura de conhecer e questionar, não meramente verificar, constatar e afirmar.

A partir destas considerações, ao seguir as preleções de Mészáros (2002), depreende-se o fato de que todo paradigma, ao mesmo tempo em que pode propiciar a institucionalização do conhecimento científico, também pode petrificá-lo e oficializá-lo, reivindicando paradoxalmente sua desconstrução.

### **As nuances da relação entre os conceitos de representação simbólica e feminilidade**

Com o objetivo de avançar as análises sobre a problematização do conceito de representação simbólica presente nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção Barbie *Fashionistas*, fez-se necessário refletir também sobre o termo feminilidade.





De acordo com Beraldo (2018), a questão da feminilidade surge a partir da construção de uma imagem ideal de mulher, ancorada em interesses de uma sociedade governada pela cultura patriarcal.

Neste contexto, conforme Bourdieu (2003) sinalizou, a roupa sempre foi um dos elementos a revelar a adequação do corpo feminino aos padrões estabelecidos por uma estética de feminilidade. Além da configuração evidente das diferenças de vestuário e das notórias regras de etiqueta, a feminilidade sempre foi projetada pensando nos padrões estéticos que afetariam e perpetuariam, ao longo dos anos, a conformação dos corpos.

Assim, o conceito de feminilidade, desde a sua origem, relacionou-se a uma estrutura machista que amiúde buscou estandarizar um ideal de beleza rigoroso e praticamente impossível de ser atingido, uma vez que a intenção constante era a de anular socialmente as meninas/mulheres que não correspondiam a tais padrões.

Este argumento da aceitação, cumpre lembrar, se vincula à instituição da adequação do corpo feminino na sociedade. Ao compreender que o “ser menina” e o “ser mulher” no centro da concepção de feminilidade é uma construção social, nota-se que existe uma arbitrariedade nesta construção, de tal forma que a adequação dos corpos femininos surge para legitimar estigmas e estereótipos de submissão.

Louro (2006), ao circunscrever uma espécie de mosaico, recorrendo a algumas referências concretas para pensar o feminino, afirma que não há uma única essência ou maneira singular de viver essa condição. Para esta autora, como as mulheres são de diferentes raças, idades, classes sociais, orientações sexuais, culturas, religiões e, ainda, possuem distintos corpos e modos de agir, é mais adequado abandonar a forma singular e fazer referência ao termo no plural: “feminilidade(s)”.

Nesta mesma direção, a abordagem de Fischer (2001) também faz um alerta à visibilidade concedida aos corpos na sociedade atual:

Num tempo como este, em que se elege o corpo como o lugar de todas as identidades, não há como ignorar que a histórica desigualdade nas relações entre homens e mulheres constitui profundamente não só o corpo feminino, como também as identidades de gênero (FISCHER, 2001, p. 592)

A partir destas considerações, constata-se que a circulação dos “corpos barbísticos” (BRUM, 2016) na sociedade de consumo, contribui não apenas para instaurar negociações nas relações sociais, mas também para espelhar a construção de um discurso de “ser menina” e “ser mulher” declaradamente velado na atualidade.

Neste ínterim, o conceito de feminilidade, nos movimentos de embate, negociação e até



negação das práticas de consumo em torno da coleção Barbie *Fashionistas*, tanto pode modificar as referidas práticas, como também pode ser por elas modificado. Com efeito, estas práticas de consumo são concebidas, ora como reguladoras do conceito de feminilidade, ora como território crítico que pode assegurar a transformação da referida concepção.

Se o conceito de feminilidade, naturalizado na sociedade, pode distanciar as meninas e mulheres do pensamento crítico e aprisioná-las sob a permanente vigilância dos padrões estéticos e culturais do patriarcado, esta concepção requer um enfoque considerável por parte dos teóricos, uma vez que está explícito nesta assertiva que a expansão de tais padrões é orquestrada, principalmente, pelas representações simbólicas construídas através das relações sociais que se instauram na sociedade capitalista.

O caminho a percorrer, portanto, deve ser levantar o debate sobre a imagem das meninas/mulheres disseminadas pela coleção Barbie *Fashionistas*, a qual contribui para a difusão de um padrão idiossincrático de feminilidade.

Não seria demasiado afirmar que, por muitos anos, a figura de perfeição, corpo ideal, feminilidade e sucesso, empreendidos pela boneca, não passou de uma idealização eurocêntrica, branca, legitimada por um padrão de corpo extremamente excludente e pouco representativo. Gerações de meninas cresceram vislumbrando um tipo perfeito de cabelo, corpo e sucesso, como se a receita para uma vida proeminente, viesse acompanhada de uma lista cheia de itens não inclusos na embalagem da boneca.

Ademais, faz-se necessário também pensar na linguagem como um catalisador na apropriação das representações simbólicas. Tendo em vista que toda palavra possui duas características, uma fonética, ligada à propriedade sonora e à imagem de um objeto sensível, e uma face semântica, sendo esta última os significados e as ideias que a mesma procura repassar, é possível analisar de modo contundente o discurso predecessor ao lançamento da coleção Barbie *Fashionistas*, o qual exalta a campanha: “#diversidade é diversão”.

Este discurso, cumpre lembrar, surge em um cenário de muitas críticas à Mattel, em razão da imposição de padrões de corpos nada representativos da boneca. É apenas em resposta a estas críticas, que emergiu a nova coleção Barbie *Fashionistas* no intuito de atenuar os problemas financeiros da empresa. Nesta ambiência, nota-se o quão é impressionantemente bizarro observar o capitalismo em ação.

É por esta razão que as constatações propelidas por este trabalho não se findam, afinal, como afirma Vigotski (2009, p. 130), na mediação pensamento e palavra, “para compreender a fala de outrem não basta entender suas palavras – temos que compreender o seu pensamento. Mas nem mesmo isso é suficiente – também é preciso que conheçamos sua motivação”.



Sendo assim, é preciso pensar o indivíduo em um plano muito mais amplo e complexo, centrando o olhar na teia infinita de relações humanas, uma vez que ao atentar-se à atividade volitiva prevalecente na linguagem e às motivações que edificam determinado discurso, cada uma das conexões experienciadas pelo indivíduo dá origem a tantas outras, que se sobrepõem e aumentam à medida que são levadas adiante pela própria atividade social.

Nesta direção, Pino (2018, p. 229), ao referir-se à condição humana, reitera que “o homem é obra do próprio homem” e assinala que durante as análises das motivações existentes em determinado discurso não é possível conceber a existência humana como “um fim em si mesmo”, afinal tal discurso não parte apenas de uma intenção/realização individual, mas envolve um sistema maior de interações e implicações culturais, que antecedem o indivíduo e hão de sucedê-lo em contextos futuros.

Baseado nisso, refletir sobre o discurso acerca da diversidade e da inclusão proferido pela Mattel, implica em considerar as motivações dissimuladas, as quais não aparecem em uma análise superficial. Descobrir que por trás de um enunciado sobre diversidade e inclusão existe um outro que visa atender às exigências do mercado, é ir cada vez mais fundo nas intrincadas cadeias de intenções do ideário capitalista neoliberal. Com novas bonecas, tendo diferentes corpos, cabelos e acessórios – como sapatinhos e roupas de tamanhos variados para atender à inédita demanda da boneca replicante –, um novo nicho de mercado se abre, com uma quantidade ainda maior de manipuláveis não inclusos e colecionáveis; e, neste caso, o tema “diversidade” se encaixa de forma atroz.

## Considerações finais

Este trabalho objetivou problematizar o conceito de representação simbólica presente nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção Barbie *Fashionistas*, com base na Psicologia Histórico-Cultural (VIGOSTKI, 1999, 2000).

Durante o processo investigativo constatou-se que, em um cenário (aparentemente) inovador sob o discurso da diversidade e da inclusão, padrões de beleza, de comportamento e de feminilidade estavam sendo impostos às meninas não apenas para impulsionar o mercado de bens e produtos, mas sobretudo para legitimar estereótipos femininos, chancelando a alienação em uma sociedade capitalista marcada pelo ideário neoliberal.

Apesar de, em 2016, a Mattel lograr a proeza de estampar na mídia digital a imagem dos novos protótipos da Barbie – incluindo uma foto em que a boneca aparece na capa de uma das mais conhecidas revistas semanais do mundo, a Revista Time, contendo a seguinte legenda: “Agora





nós podemos parar de falar sobre o meu corpo?” –, é possível compreender que nenhum discurso pode ter a real finalidade de liberdade e emancipação se estiver atrelado a uma lógica que visa apenas o capital.

Considerando que somos o produto de nossa cultura, marcados por um longo processo de representação simbólica do mundo real, ficou explícito que precisamos nos atentar às mínimas tentativas de alienação, sobretudo as que emplacam os mais eloquentes e bem elaborados discursos de liberdade.

Neste sentido, um questionamento persistente, que excede as constatações mais singelas, pode contribuir para desvelar o que a princípio acreditava-se ter um propósito honrado. É correto pensar, por conseguinte, que dificilmente discursos que se vinculam à lógica de mercado podem propiciar os reais motivos de emancipação, afinal até onde se estendem os limites do discurso e em que pontos ele é capaz de alterar as práticas sociais? Ou ainda: até que ponto a indústria mercadológica aceita negociar com questões cada vez mais emergentes da sociedade atual?

Não podemos nos esquecer que os sentidos analíticos dados a certos atributos referendados pela coleção *Barbie Fashionistas* variam, são estabelecidos culturalmente e dependem do contexto histórico e social, não se esgotando em análises levianas. Acredita-se, neste cenário, que pesquisas posteriores poderão aprofundar os achados neste estudo e assinalar desdobramentos para o fomento de novas reflexões acerca da coleção *Barbie Fashionistas*, não apenas identificando especificidades que possam vir a surgir, mas também indicando sentidos convergentes.

Ademais, ao tratar os elementos configurativos da coleção *Barbie Fashionistas* como um conjunto relacional imerso dentro de uma sociedade projetada pelo sistema de produção capitalista, espera-se que este trabalho contribua para, ao invés de meramente exaltar a evolução da nova coleção ou evidenciar a sua aceitação tácita, questionar as representações simbólicas implícitas/explicitas nos modelos de feminilidade e padrões estéticos propalados pela coleção *Barbie Fashionistas*, as quais afetam a educação das meninas.

Por fim, no esteio do trabalho investigativo, indicadores de análise revelaram que, em um cenário (aparentemente) inovador, sob o discurso da diversidade e da inclusão, padrões de beleza, de comportamento e de feminilidade estão sendo inexoravelmente impostos às meninas, reforçando estereótipos que servem ao mercado, à manutenção do *status quo*, à regulação social e à uma economia que explora os corpos, no intuito de cancelar a alienação em uma sociedade Imperialista marcada pelo ideário neoliberal.



## Referências

- BARBIE incrementa linha Fashionistas com bonecas com vitiligo e careca. *Acontecendo Aqui*, 2020. Disponível em: <<https://aconteceudoaqui.com.br/marketing/barbie-incrementa-linha-fashionistas-com-bonecas-com-vitiligo-e-careca>>. Acesso em: 06 dez. 2021.
- BERALDO, B. O que é feminilidade? *Revista Arquivista Digital*, 23 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://medium.com/arquivo-radical/o-que-%C3%A9-feminilidade-pap%C3%A9is-sociais-e-o-feminismo-contempor%C3%A2neo-23650c8077f6>. Acesso em 20 dez. 2021.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRAND FINANCE. *Toys 25: The annual report on the world's most valuable and strongest toy brands*. *Brand Finance*, 26 June 2019. Available from: [https://brandfinance.com/images/upload/toys\\_25\\_free\\_1.pdf](https://brandfinance.com/images/upload/toys_25_free_1.pdf). Acesso em 30 out. 2019.
- BRUM, E. Quem precisa da Barbie, tenha o corpo que tiver? *El País*, 01 de fevereiro de 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/01/opinion/1454337243\\_379959.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/01/opinion/1454337243_379959.html). Acesso em: 18 de dez. 2021.
- CUNHA, M. Barbie: Conheça A História Da Boneca Mais Famosa Mundialmente. *Fala! Universidades*, São Paulo, 14 de maio de 2020. Disponível em: <<https://falauniversidades.com.br/barbie-conheca-a-historia-da-boneca-mais-famosa-mundialmente/>>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- DEMO, P. *Metodologia do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas, 2000.
- FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista de Estudos Feministas*, 2001, v.9, n.2, p. 586–599, 2001.
- GERBER, R. *Barbie e Ruth*. São Paulo: Ediouro, 2009.
- GOMES, N. L. Educação e diversidade étnico-cultural. In: RAMOS, M. N.; ADÃO, J. M.; BARROS, G. M. N. (Coords). *Diversidade na educação: reflexões e experiências*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2003.
- LOURO, G. L. Feminilidades na pós-modernidade. *Estudos Feministas*, jun. 2006. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys10/riogrande/guacira.htm>. Acesso em 30 abr. 2021.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. 2. ed. São Paulo: EPU, 2013.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K. *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MÉSZÁROS, I. *Para além do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MINAYO, M. C. (org.) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.



MINAYO, M. C. Cientificidade, generalização e divulgação de estudos qualitativos. *Ciências & Saúde Coletiva*, v. 22, n.1, Rio de Janeiro, jan. 2017, p. 16-17.

OUR history. *Barbie Mattel*, California, 2019. Disponível em: <[https://barbie.mattel.com/en-us/about/history.html?icid=all\\_header\\_top-nav\\_history\\_p6](https://barbie.mattel.com/en-us/about/history.html?icid=all_header_top-nav_history_p6)>. Acesso em: 06 dez. 2021.

PINO, A. *As marcas do humano: pistas para o conhecimento da nossa identidade pessoal*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 39, n. 142, p.227-236, jan./mar. 2018.

SANTOS, S. D. M. Ciladas do novo estilo Barbie: subserviência e hegemonia na constituição da identidade das meninas. *Pós-limiar*, Campinas, v. 3, 2020. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/pos-limiar/article/view/4786> Acesso em 16 dez. 2021.

SANTOS, S. D. M. *Barbie Fashionistas: da retórica da diversidade aos modelos de feminilidade e padrões estéticos normativos na educação das meninas*. 2021. 3f. Plano de Trabalho, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2021.

VIGOTSKI, L. S. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. *Obras escolhidas*. 5 v. Madrid: Visor, 2000.

VIGOTSKI, L. S. *A construção do pensamento e da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.





# CORPOS (TRANS)FORMADOS: SEXUALIDADE, BIOPODER E CORPO (U)TÓPICO NUMA PERSPECTIVA FOUCAULTIANA

Janete do Nascimento Boeno (UEM)<sup>70</sup>

**Resumo:** Esse trabalho se propõe a tecer algumas reflexões acerca do corpo do homem transgênero sob um olhar foucaultiano. Essa pesquisa se justifica, pois, a história do corpo humano perpassa pela história da civilização e cada sociedade, cada cultura age sobre o corpo determinando-o, constrói as particularidades do seu corpo, enfatizando determinados atributos em detrimento de outros, cria os seus próprios padrões e surgem, então, os padrões de beleza, de sensualidade, de saúde, de postura, que dão referências aos indivíduos para se constituírem como homens e como mulheres. Nesse sentido, corpo e discurso andam próximos no campo teórico da análise do discurso. Afinal corpo é tanto uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação estreita com o discurso e com o poder. Objetivamos entender como os discursos controlam o saber sobre o corpo do homem transgênero e como esse saber influencia no ser\constituir-se homem. Para alcançar esse objetivo mobilizamos os dispositivos da sexualidade, do biopoder e do corpo (u)tópico (FOUCAULT, 1979, 1988, 2008, 2013, 2017). Nosso *corpus* de pesquisa se constituiu a partir de uma entrevista com um jovem transgênero que já passa pela transição há 3 anos e de algumas imagens do álbum “Fotos da Linha do Tempo”, na página do facebook Homens Trans. Conclui-se que, através de práticas discursivas específicas, esses dispositivos subjetivam e controlam os corpos desses sujeitos levando-os a diferentes formas de transitarem e modificarem esses corpos/espços para uma transformação, inclusive de sua função e posição sujeito.

**Palavras-chave:** Biopoder; Sexualidade; Transgênero; Corpo tópico.

## Introdução

### O corpo, a história e Foucault

A história do corpo humano perpassa pela história da civilização. Cada sociedade, cada cultura age sobre o corpo determinando-o, constrói as particularidades, enfatizando determinados atributos em detrimento de outros, cria os seus próprios padrões. Surgem, então, os padrões de beleza, de sensualidade, de saúde, de postura, que dão referências aos indivíduos para se constituírem como homens e como mulheres.

Ao longo do tempo, esses modelos produziram uma narrativa acerca do corpo, funcionando como mecanismos codificadores de sentido e produtores da história corporal. Percebe-se então, que as mudanças que foram acontecendo na noção de corpo foram oriundas das mudanças no discurso, entendido como “[...] um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiam na mesma formação discursiva [...]” (FOUCAULT, 2017, p. 143).

---

<sup>70</sup> Graduada em Letras-Português/Inglês. Especialista em Educação Especial. Mestre em Letras-Estudos do Texto e do discurso E-mail: janete.nery@escola.pr.gov.br



Nesse sentido, corpo e discurso andam próximos no campo teórico da análise do discurso. Afinal corpo é tanto uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação estreita com o discurso. Por esse viés, encontramos espaço para inscrever o corpo como um objeto discursivo, submetido à intrincada rede de conceitos com que operamos no campo discursivo, Foucault (1988), considera o corpo um dispositivo de subjetivação dependente de um certo “olhar” ou seja, o corpo terá diferentes valores, dependendo de quem o olha e do lugar de onde ele é olhado. Portanto, o corpo não tem um valor em si mesmo, mas um valor dependente do lugar que ele ocupa (FOUCAULT, 2017).

Para Foucault (2017), a sociedade e a história são campos marcados pelo confronto de forças sociais, pelo embate de forças num jogo de dominações. Neste contexto, o poder é o elemento central, num sentido muito peculiar. Foucault, em *Vigiar e Punir* (2017, p.129) discorre que toda a perspectiva do poder é configurada como poder sobre a vida, sendo que “[...] o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de população”. É justamente este fenômeno que explica o embate de forças no campo histórico e social como algo que tem por base o intuito de tentar disciplinar e dominar todo um “arsenal de corpos” pelas forças litigantes em jogo em cada momento da História.

O autor discorre explicitamente que este jogo histórico de dominação com vista a docilizar os corpos é posto em marcha por meio do exercício da disciplina, já que, para ele “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 2017, p.78).

Ele diz ainda que o poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. (FOUCAULT, 2017). Assim, o poder produz campos de objetos e rituais da verdade, sendo que o indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter, se originam nessa produção. Podemos exemplificar esta produtividade do poder sobre o corpo com a questão do sexo, pois, provavelmente, em nenhuma época, se falou tanto e se praticou tanto o sexo. São manuais de conduta, de posições, de como alcançar o prazer etc. Há toda uma ciência em torno do sexo: os especialistas da medicina, da pedagogia, da psicologia e da biologia dissertam sobre isso. Mas toda esta “produção” não eliminou o controle sobre o sexo, mas apenas obrigou as pessoas a agirem de uma certa maneira.

Tendo essa perspectiva, nosso *corpus* de pesquisa se constituiu a partir de uma entrevista com um jovem transgênero que já passa pela transição há três (03) anos e de algumas imagens do



álbum Fotos da Linha do Tempo, na página *Homens Trans*, onde foram coletadas algumas imagens de fotografias publicadas, a fim de trazer à tona a discussão acerca dos corpos representados e a forma como esses discursos são entendidos e materializados sob os dispositivos do corpo (u)tópico, do biopoder e da sexualidade.

### **Construindo homens: do corpo (u)tópico, passando pela sexualidade e sendo governado pelo biopoder**

Os homens trans têm, em geral, como primeira barreira a dificuldade de autorreconhecimento, porque são frequentes as trajetórias de incorporação à subcultura lésbica/gay(pela via do ingresso no movimento LGBTQIA+ ou não). Geralmente, tal incorporação se dá por ausência de outros espaços sociais nos quais encontrar pares. Dessa forma, as experiências trans permanecem subsumidas em espaços lésbicos, reiteradas tanto pelo pouco acesso às tecnologias de modificação corporal quanto pela lógica binária e naturalista de parte das próprias lésbicas e/ou do movimento LGBTQIA+, que reitera o dispositivo discursivo de uma identidade lésbica una, indivisível e definida pelo corpo biológico.

Nesse sentido, sob a luz do olhar foucaultiano, diz o jovem Lucas :

“Então, eu sempre me senti perdido, não adequado ao meu corpo, minha mãe me punha vestidos, brinco, laços...essas coisas que supostamente meninas usam e eu me sentia muito triste porque não era o que eu queria , mas eu ainda não entendia o que estava acontecendo. Só sabia que aquele corpo não era o que eu devia ter. Com a puberdade tudo piorou, começou a intensificar os hormônios femininos e eu sofri muito porque eu não entendia e foi só com 13 anos que eu comecei a ouvir sobre transgêneros e comecei a ler , fazer pesquisas, assistir documentários e ...bingo! Foi quando eu entendi o que acontecia comigo e falei pra minha mãe que sempre foi minha parceira nessa transição e a partir daí eu pude conviver melhor com essa questão( LUCAS, 18 ANOS).

Para Foucault, a consciência do indivíduo sobre o próprio corpo só se deu devido a um investimento do corpo pelo poder, “é a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico” (FOUCAULT, 2008, p. 149).

Courtine, nesse sentido, discorre:

O discurso e as estruturas estavam comprometidos com o poder, enquanto o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas da sociedade: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter somente seu corpo para se oporem ao discurso do poder e à linguagem, ambos instrumentos de silenciamento do corpo (COURTINE, 2009, p. 9).





Nesse contexto, as idealizações dos gêneros geram hierarquia e exclusão, ou seja, os regimes de verdades estipulam que certos tipos de expressões relacionadas com o gênero são falsos ou carentes de originalidade, enquanto outros são verdadeiros e originais, condenando a uma morte em vida, exilando em si mesmo, sujeitos que não se ajustam às idealizações. As idealizações são as bases para a reprodução das normas de gênero. Quando se pergunta: o que é ser mulher/homem? ou o que te leva a sentir-se mulher/homem? São articulados enunciados que funcionam como idealizações.

A construção de gênero é um processo importante que é inculcado desde a infância. Ainda bebês, as meninas são marcadas com a primeira de muitas etapas da socialização feminina: coloca-se um par de brincos na criança para mostrar à sociedade que aquela é um indivíduo do sexo feminino. Enquanto ela desenvolve-se como um ser social, é ensinada a como sentar, agir, falar, brincar, pensar; qual tipo de roupa deve utilizar, as cores que são “de menina”, as profissões as quais ela deve ter aptidão, assim como desde cedo é imposto o gosto pelos cuidados da casa. As mulheres são ligadas ao instinto maternal, a sensibilidade, enquanto aos homens são dadas características que reafirmem a sua masculinidade e as habilidades para tarefas que precisem de pensamento lógico e uso da força (BUTLER, 2002).

Na página do facebook *Homens Trans*, observamos a materialidade do discurso do corpo masculino que a mídia tem como verdadeiro. Na construção de uma performance de gênero masculino, a página é atualizada com postagens de imagens de homens transgêneros com um código corpóreo hipertrofiado, poses e gestos que remetem a representação midiática dessa identidade, frequentemente, presentes nos comerciais e demais dispositivos de comunicação de massa.

### **Corpos heterotópicos: transformando espaços e funções do sujeito**

Foucault cita as heterotopias como espaços reais que podem ser modificados, nesse sentido, tomando o corpo como um espaço real do sujeito ele pode sofrer modificações como vestimentas, maquiagem, fantasias, tatuagens etc. Na sequência de fotos observamos a modificação do corpo de homens *trans* e, dessa forma, também observa-se o deslocamento por diferentes espaços físicos e sociais, bem como a transformação no posicionamento da função/sujeito dentro de determinados espaços e práticas discursivas, como por exemplo a questão do uso do banheiro.



Citemos como exemplo o caso de Lucas, um jovem transgênero que sentia disforia<sup>71</sup> desde que começou a ter consciência de sua corporeidade.

Antes da transição (modificação do corpo com tratamento hormonal, corte do cabelo, uso de vestimentas masculinas) era constrangedor usar o banheiro feminino, uma vez que eu me enxergava como homem e não podia usar o banheiro masculino pois me viam como uma mulher. Agora, tenho aparência de homem para as outras pessoas, então, transito livremente pela sociedade, inclusive no banheiro masculino, sem temer que achem que eu sou mulher. E me olhem com estranhamento. Eles me veem e enxergam um homem, então minha auto-confiança hoje é bem maior (LUCAS, 18 ANOS).

Observa-se que, após a transição, Lucas assume a função/sujeito homem, inclusive com inclusão do nome social e diz que depois da transição, com aparência masculina parece ser mais aceito e respeitado enquanto homem dentro das práticas e espaços masculinos. Nesse sentido Foucault(2013) diz que a transformação do espaço heterotópico<sup>72</sup>, implica na transformação do posicionamento dos sujeitos envolvidos nesses espaços e práticas. A exemplo da modificação desse corpo/espaço, e por conseguinte, transformação das práticas, temos as fotos a seguir:

Fig 1: Homem transgênero antes e depois da Transição-Fig 2: Homem transgênero antes e depois da Transição



Fonte: Página do Facebook Homens trans

Nessas fotos observa-se a modificação bem nítida dos corpos, através de tratamentos médicos(terapia de hormônios, cirurgia de mastectomia), e procedimentos estéticos (corte de cabelos, roupas consideradas próprias pro gênero masculino, tatuagens, uso de barba), seguindo o próprio desejo (desejo entendido no sentido de anseios, objetivos), essas pessoas transformaram seus corpos e construíram novos modos de relação com as pessoas, com o mundo e consigo mesmos, uma vez que, segundo Foucault(2008), os saberes constituem o poder e esse se materializa nas práticas discursivas.

<sup>71</sup>Para a maioria das pessoas, há uma congruência entre sexo biológico (nascimento), identidade de gênero e papel do gênero. Todavia, as pessoas com disforia de gênero experimentam algum grau de incongruência entre sexo biológico e a identidade de gênero.

<sup>72</sup>Nesse caso entendemos o corpo como espaço/suporte do sujeito homem trans.



## Biopoder: os saberes produzindo verdades e modificando espaços/corpos

Os conceitos de biopoder e biopolítica estão vinculados a uma forma de governamentalidade que se estabeleceu nas sociedades ocidentais entre os séculos XVII e XVIII, quando se deu a transição entre o poder soberano e o biopoder. Enquanto as tecnologias disciplinares estiveram essencialmente centradas nos corpos individuais, a partir da metade do século XVII, a biopolítica passou a se dirigir ao corpo-espécie, ao conjunto da população afetada pelos fenômenos da vida. As técnicas disciplinares não se extinguíram, ao contrário, passaram a compor as novas tecnologias da vida, uma vez que a biopolítica tinha como foco os fenômenos relacionados à natalidade, à morbidade e à mortalidade possibilitando a formatação de uma medicina que teria por função a higiene e a saúde públicas (FOUCAULT, 1994).

Sob esse viés, os discursos biomédicos sobre transexualidade têm o poder de fazer com que as pessoas trans assumam o modelo biomédico que as patologizam, tanto no plano físico, no caso de indivíduos que desejam se submeter à cirurgia redesignação sexual, como no plano mental, que as diagnostica como pessoas afetadas por um transtorno de identidade de gênero, e as faz se submeter ao aparato médico regulador, uma vez que, atualmente, na maioria dos países, continua sendo necessário passar pela cirurgia de redesignação sexual para a obtenção do reconhecimento legal e social de sua identidade de gênero.

Em outras palavras, isto pode significar que os transexuais se pensam “cientificamente”. É do conjunto de saberes científicos que extraem a explicação de si mesmo e a legitimação de seus atos individuais e coletivos na arena social e na arena política.

Nesse sentido, os homens trans que se submetem a mastectomia (retirada dos seios) buscam através de uma prática se adequar a uma função como sujeito dentro de um determinado espaço. A foto abaixo exemplifica bem isso.





Fig.3: Cirurgia de mastectomia recém-realizada



Fonte: Página do Facebook Homens Trans

A postagem tem a seguinte descrição:

- **HOMENS TRANS QUE FIZERAM A MASTECTOMIA PELO SUS:**

“Meninos vcs que conseguiram fazer a mastectomia pelo sus por favor respondam essas perguntas pois muitos meninos nós perguntam isso aqui e eu nao tenho muito conhecimento sobre tal.”

1 – Como conseguir a mastectomia pelo SUS?

2 – Precisa de laudo de psicólogo /psiquiatra?

3 – A cirurgia é boa?

4 – Qual o primeiro passo a dar para conseguir a cirurgia?

A interação dos usuários é bastante expressiva, com grande número de respostas e compartilhamentos. Nesse sentido, Foucault fala sobre a biopolítica fazendo uma genealogia visando uma análise de como, ao longo da história, a vontade das pessoas foi guiada, dirigida, persuadida pela vontade do governante, visando entender indagações como: como é possível dirigir a vontade das pessoas; como na história essa vontade foi dirigida; assim como o que é necessário e/ou o que foi feito, para tentar se sair deste estado de sujeição.

Observamos a interação dos usuários respondendo as questões propostas na postagem como mostra a figura 4:



Fig.4: Interação dos usuários



Fonte: Página do Facebook Homens Trans

Nesta postagem e através das interações observamos que o estado age impondo a sua verdade. Anulando a verdade do sujeito. Para conseguir realizar a cirurgia o homem trans precisa “provar” a sua verdade, se subjetivando. Foucault(2007) que baseava seus estudos filosóficos no método genealógico, defendia a ideia de que as pessoas deveriam fazer uma genealogia de suas próprias verdades e convicções: por que sou o que sou? Sou o que realmente acredito ser? Minha consciência é formada por convicções minhas ou influenciadas por outros? Com base em que valores está formada minha consciência? A minha filosofia de vida é a correta para mim?

A regulamentação obriga a homogeneização e, ao mesmo, tempo individualiza e mede os desvios, revela as diferenças e as ajusta (FOUCAULT, 2017). O indivíduo se torna, desse modo, uma representação ideologia fabricada. A disciplinarização dos corpos ocorre ainda no nível do biopoder, que “age sobre a espécie humana, que considera o conjunto, com o objetivo de assegurar a sua existência”. Faz parte do biopoder o controle sobre a natalidade e a mortalidade, as condições de vida do indivíduo – um poder que atua no “nível da espécie, da população com o objetivo de gerir a vida do corpo social” (MACHADO, 2008, p.23). Essa biopolítica – que atua por meio dos biopoderes – se ocupa da gestão de elementos da vida dos indivíduos como a questão da saúde, da



higiene, da alimentação, da sexualidade, dentre outros, tornando esses fatores algo da ordem da preocupação política.

### **Dispositivo da sexualidade: o poder produzindo verdades do/pelo sujeito**

Para Foucault (1988) a sexualidade é um dispositivo que está ligado à estratégia de relação de forças localizáveis nos saberes médicos, psicológicos, pedagógicos, em todos aqueles saberes que, ao visarem o que é mesmo o indivíduo, acabam tendo efeito, no sentido de discipliná-lo, corrigi-lo, normalizá-lo, encaixá-lo em uma situação. O dispositivo da sexualidade apareceu em meados do século XVIII. Então não havia sexualidade e nem sexo? Havia relações sexuais e prazeres em torno dos quais não era preciso construir todo um discurso médico-científico, produtor de verdade.

Relacionado à sexualidade LUCAS,(já identificado acima) diz:

Uma analogia que uso é considerar a sexualidade e o gênero como duas ilhas distintas, mas que se conectam através de uma ponte. A ilha da sexualidade comporta as orientações sexuais, tanto mono quanto não monossexuais, ou seja, homossexualidade, bissexualidade, heterossexualidade, pansexualidade, entre outros. A ilha do gênero comporta as identidades de gênero, tanto binárias quanto as não binárias, ou seja, pessoas cis, pessoas trans binárias e não binárias. A ilha da sexualidade está ligada a ilha do gênero por uma ponte mas isso não faz delas a mesma ilha. Por exemplo, um homem trans bi, se atrai por homens e mulheres, tanto cis quanto trans. Um homem gay cis se atrai por homens cis e trans, assim por diante. (LUCAS, 18 ANOS).

Lucas relata ainda que “as pessoas acabam colocando tudo no mesmo barco, acham que todo transgênero é homossexual e misturam a questão da sexualidade(no que concerne a atração sexual) com a questão de identidade de gênero”, e isso gera constrangimentos e não raras vezes coloca o corpo trans em situações vulneráveis.

O dispositivo da sexualidade tem o poder (e é sustentado por este mesmo poder) de tornar o sexo possuidor de uma verdade sobre o indivíduo, uma vez que por meio dele se pode alcançar as profundezas do ser, sobre isso, Foucault narra:

Não obstante, a ideia de que se deve ter um verdadeiro sexo está longe de ser dissipada. Seja qual for a opinião dos biólogos a esse respeito, encontramos, pelo menos em estado difuso, não apenas na psiquiatria, psicanálise e psicologia, mas também na opinião pública, a ideia de que entre sexo e verdade existem relações complexas, obscuras e essenciais (FOUCAULT, 1988, p. 03)

É no contexto do dispositivo da sexualidade que a ideia de homossexualidade é produzida historicamente. Segundo Foucault, “foi por volta de 1870 que os psiquiatras começaram a constituí-





la (a homossexualidade) como objeto de análise médica: ponto de partida, certamente, de toda uma série de intervenções e de controles novos” (FOUCAULT, 1988, p. 233).

Observemos a materialidade desse discurso, nas imagens seguinte, através da interação dos usuários:

Fig 5: Homem Trans Mastectomizado



Fonte: Páginas do Facebook Homens Trans

Fig.6: Interações dos usuários



Fonte: Página do Facebook Homens Trans



As interações mostram que o homem Trans muitas vezes é objetificado e sexualizado, há a confusão entre sexualidade e afetividade. Entretanto, para Foucault(1988), cabe a cada indivíduo tomar as decisões acerca de suas práticas, sexuais ou não. Isto, constituiria, então, a identidade de cada um, não somente enquanto identidade sexual, mas a partir da busca de novas formas de existência e de vivência dos prazeres, independentemente das regras sociais e sexuais impostas pela sociedade e pelo dispositivo da sexualidade.

## Considerações Finais

Sendo o corpo um constructo histórico e a identidade algo que também é construída histórica e culturalmente, tendo em mente ainda que os saberes produzem os poderes, esse trabalho objetivou descrever e compreender como os dispositivos da sexualidade, do biopoder e do corpo utópico constitui os sujeitos, mais especificamente o homem trans e como a materialidade desses dispositivos subjetivam e controlam os corpos desses sujeitos as diferentes formas de transitarem e modificarem esses corpos/espacos para uma transformação inclusive de sua função e posição sujeito.

Foucault é bastante elucidativo com relação a questão do saber e do poder quando disserta que saberes produzem o poder e esse biopoder promove a docilização dos corpos, readequando-os e controlando-os, dessa forma, para o autor, a sexualidade, o biopoder e as heterotopias são as relações de forças localizáveis nos saberes médicos, psicológicos, pedagógicos, em todos aqueles saberes que, ao visarem o que é mesmo o indivíduo, acabam tendo efeito, no sentido de discipliná-lo, corrigi-lo, normalizá-lo, encaixá-lo em uma situação.

Pode-se observar, através das análises, que as estratégias de biopoder, as quais atuam no sentido de gerir a vida e os corpos para a manutenção de uma ordem, se reproduzem e se apresentam nos discursos que reiteram uma identidade hegemônica imposta historicamente, a saber o homem trans, via de regra, deve ter um corpo masculino hipertrofiado, com a presença de pelos e barba. No campo da sexualidade, frequentemente há a associação com a vida sexual e afetividade do sujeito enquanto indivíduo, havendo uma disparidade entre identidade de gênero e identidade sexual.



## Referências

- BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COURTINE, J.-J. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX*. Sob a direção de Alain Corbin. Trad. e revisão Ephraim Ferreira Ales. 3. ed.. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- DELEUZE, G. *O que é um dispositivo?* Trad. de Ruy de Souza Dias e Hélio Rebello, 2001, a partir do texto: DELEUZE, G. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale. Paris, 1989.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade - A vontade de saber*. Vol. 1. São Paulo: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *Sexualidade e Poder*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- (Orgs.). *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 34. Ed. Petrópolis: Vozes, 2017.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- MACHADO, R. "Duas filosofias das ciências do homem". In: Calomeni, T. C. B. (Org.). *Michel Foucault: entre o murmúrio e a palavra*. Campos, RJ: Editora Faculdade de Direito de Campos, 2004, p. 15-37.
- SUESS, Aimar. *Análisis del panorama discursivo alrededor de la despatologización trans: procesos de transformación de los marcos interpretativos en diferentes campos sociales*. In: MISSÉ, Miquel ; COLL-PLANAS, Gerard (ed.). *El género desordenado – críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. BarcelonaMadrid :EGALES, 2010





# “O QUE HÁ DE PESSOAL NOS MEUS POBRES LIVROS (...) INTERESSA A MUITA GENTE”: CORPOS REBELDES E RESISTÊNCIA NA OBRA DE LIMA BARRETO

Marina Junqueira Jansen (UNIRIO)<sup>73</sup>

**Resumo:** Pretende-se abordar neste artigo a resistência na obra de Lima Barreto por meio da criação de espaços de tensão entre o sujeito e as instituições. Na obra de Lima Barreto, seja a ficcional, seja a produção diarística e epistolar, a opressão sofrida pela pessoa negra na *Belle Époque* carioca é um elemento de destaque. Através da análise da produção limiana, sobretudo a diarística, e concebendo que nela ocorre a concepção de uma cenografia autoral, falarei das formas de construção de si e do olhar do escritor para o corpo, que reitera a tensão entre o corpo negro e as instituições em que este está inserido e aponta para uma resistência desse corpo ao poder. Abordarei a tensão entre o sujeito e as formas de silenciamento, presente em parte significativa dos escritos do autor, e como o autor joga com esses espaços de tensão para colocar em cena corpos rebeldes.

**Palavras-chave:** Lima Barreto; Corpos rebeldes; Silenciamento; Bioescritas.

## Introdução

Em grande parte do período a que tenho me dedicado a ela, esta pesquisa tem sido voltada para compreender os processos de escrita de Afonso Henriques de Lima Barreto, assim como investigar como o autor representa a si e aos que traz às suas páginas. Para isso, tenho me dedicado especialmente a estudar sua correspondência e produção diarística pelas razões que pretendo deixar claras ao longo deste estudo.

Os diários de Lima Barreto foram escritos de 1904 até sua morte, em 1922, foram divididos no momento da edição completa das obras do autor em Diário Íntimo, doravante chamado DI, e Diário do Hospício, doravante chamado DH. A correspondência íntima do escritor também foi publicada pela Editora Brasiliense nesse momento e está dividida em dois tomos, estando também disponível na Biblioteca Nacional.

A maioria dos fragmentos utilizados nesse estudo foi retirada de um outro volume, publicado posteriormente, intitulado *Um longo sonho do futuro*, publicado em 1993 pela editora Graphia e que reúne os dois diários, algo dessa correspondência, além de algumas crônicas e entrevistas concedidas pelo escritor.

As missivas, como indica José-luiz Diaz, permitem que se descubra mais sobre os cruzamentos entre vida e obra de autores. Muitas cartas, indica Diaz (1999. 119-125), atingem sua

---

<sup>73</sup> Voluntária de Iniciação Científica e orientada pelo Prof. Dr. Marcelo dos Santos, graduanda em Licenciatura em Letras (UNIRIO). [marinajansen@edu.unirio.br](mailto:marinajansen@edu.unirio.br)



maior dignidade ao tornar-se paratexto da elaboração de alguma obra canônica, servindo ao estudo dos processos de concepção do romance e à satisfação dos bibliófilos. O estudo da correspondência permite acompanhar os diversos momentos da criação, encontrar o autor por trás da obra e decifrar-lhe os estados de espírito. Através desse estudo, se pode acompanhar os vários estágios da concepção de uma obra, do nascimento como projeto até a recepção da crítica, da qual a correspondência pode vir a se tornar testemunho.<sup>74</sup> Complemento aqui que, para além do estudo da correspondência autoral, os diários também permitem que se acompanhe os processos de concepção da obra literária e a atmosfera que os cerca.

### Literatura e confissão

No mais, certos diários atacam particularmente a curiosidade do leitor. Janet Malcolm apresenta em *A mulher calada* uma reflexão sobre como a publicação dos diários de Sylvia Plath pelo ex-companheiro acaba por abrir a porta de sua vida conjugal para os olhares voyeurísticos. Com isso, os olhares públicos se voltam para a infidelidade de Ted Hughes e para os desabafos do ciúme matrimonial que Plath registra em seu diário. A pretensão de desnudar os estados da criação de *Ariel*, que Hughes apontou um dia ter sido o objetivo maior da publicação dos diários, vai abaixo uma vez que é ofuscada pelo interesse na vida pessoal da escritora. Essa curiosidade vai além as fronteiras da curiosidade literária, tornando a autora personagem do interesse ou, ainda, personagem dos biógrafos e curiosos acerca de sua vida pessoal, que parecem querer encontrar um responsável da tragédia que põe fim à vida da autora ou, ainda, encontrar uma explicação para a dor que aparece em seus poemas, acusando Ted Hughes de abandono ou, ainda, de ter sido um marido violento.<sup>75</sup>

O interesse na vida de Lima Barreto também ultrapassou a barreira da curiosidade literária, tendo sido o autor convertido em “personagem” do biógrafo Francisco de Assis Barbosa, que elaborou a biografia de Lima Barreto enquanto preparava a edição de suas obras completas e a publicou em 1952.

Ao afirmar que “O Cemitério dos Vivos constituiria, na verdade, a terceira e última parte de suas confissões, iniciadas com Recordações do Escrivão Isaías Caminha” (BARBOSA, 2017, p. 231), o biógrafo consolida essa leitura dos textos de Lima Barreto como confessionais.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> DIAZ, José-Luis. Quelle génétique pour les correspondances?. In Genesis. Revue Internationale de Critique Génétique. Paris: Jean- Michel Place, 13, 1999. P. 11-31

<sup>75</sup> MALCOLM, Janet. A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Editora Companhia das Letras, 2012.

<sup>76</sup> DE ASSIS BARBOSA, Francisco. A vida de Lima Barreto:(1881-1922). Autêntica, 2017.



Pensar esse lugar-comum da recepção da obra de Lima Barreto faz parecer que o autor que advogou por um projeto de literatura militante foi esquecido. Enxergando a literatura como campo das lutas sociais, o autor tentou buscar na vida seus motivos literários – não por confissão, mas para conferir através desse movimento certa sinceridade a seus personagens.

Nesse sentido, gostaria de fazer coro às palavras de Manoel Freire (2014, p. 88) que indica que a interseção entre a vida e a obra do escritor se dá justamente por ele “muitas vezes encarar a literatura menos como arte e mais como exercício de análise da sociedade e estudo da condição humana”<sup>77</sup>, buscando nela uma forma de pôr em palavras seu entendimento da realidade na tentativa de concretizar essa literatura militante em que tanto acreditava.

Dessa forma, os homens, do funcionário público frustrado ao artista suburbano com quem se deparava no dia-a-dia, lhe serviram de motivo. Também tiveram lugar os intelectuais de gabinete e a mocinha de Botafogo, garantindo grande diversidade na coleção diversa que tomou forma em seus romances e contos na tentativa de estudar e retratar os tipos que coexistiam nas ruas e vielas da *Belle Époque* carioca.

O Diário Íntimo, arquivo da criação, lhe serve como repositório de tipos, de causos, de dores. Os estados de ânimo que permitem observar os eventos ali relatados são diversos e o autor explora os efeitos do corpo sobre a construção de seu imaginário. Em 1914, anota no diário os efeitos de uma dor de dentes pavorosa, e complementa com comentários pesarosos sobre os mais recentes eventos políticos. O corpo é o quadro por onde podemos ver as cenas diárias que, mais à frente, servirão à concepção de seus romances, crônicas e contos.

O cotidiano se torna, então, mecanismo através do qual se pode trazer à tona realidades – a realidade individual que se estende para além da vida pessoal. Sobre isso, o próprio autor se coloca em carta a Albertina Berta de Lafayette, na qual comenta o aspecto “confessional” de sua literatura. Na carta, coloca: “O que há de pessoal nos meus pobres livros interessa a muita gente (...) e isso, penso eu, me desculpa” (BARRETO, C,I, p. 284 *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 140).

A experiência pessoal é refletida na experiência de outros - há no Rio de Janeiro muitas Claras, Isaías, Mascarenhas, Gonzagas. Desta forma, é ao colocar na linguagem sua própria realidade que Lima consegue, com efeito, trazer à literatura a vida de tantos outros. Nesse sentido, o estudo de sua produção diarística é particularmente revelador, pois lança luz sobre os processos de construção de seus personagens e sobre os estados de alma que acometem não só a Lima, mas também a eles.

---

<sup>77</sup> FREIRE, Manoel. A motivação autobiográfica em Lima Barreto. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, n. 26, p. 86-96, 2014.





## Entre eu e o outro

Na escrita dos diários, o autor não só coloca a si próprio no corpo a corpo com a linguagem, relatando-se e se construindo como autor, mas acaba por relatar muitas outras existências que, caso contrário, permaneceriam no apagamento. No Cemitério, por exemplo, Lima vai além da denúncia social pois coloca a vida desses homens infames<sup>78</sup> em palavras, deixa ver essas existências e as eterniza, ainda que apenas por um momento.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida. (AGAMBEN, 2007, p. 55)<sup>79</sup>

A transformação por Lima do diário em romance um rompimento com a noção de que a escrita diarística seria uma atividade ensimesmada e voltada para si mesmo. Arfuch indica que, ainda que a escrita diarística esteja geralmente relacionada ao espaço privado, ela se volta com frequência para o outro – seja pela construção de si a partir da imagem do outro, seja pela possibilidade de ele vir a ser lido por um outro, como é o caso dos diários que já são escritos tendo em mente sua publicação.

As reflexões empreendidas por Anne Vincent-Buffault sobre a questão do caráter ensimesmado dos diários também tomam esse rumo. Em *Da amizade*, onde desenvolve uma reflexão acerca da importância da correspondência e dos diários na subjetividade e nas relações amistosas no séc. XVIII, indica que o diário se diferencia da correspondência por implicar um grau maior de isolamento, de privação. Quem escreve o diário encontra-se privado da companhia do outro, indica, e concebe assim páginas que são muitas vezes escritas para serem compartilhadas posteriormente com amigos ou familiares ou, ainda, o escreve para a publicação.<sup>80</sup>

Nesse sentido, é possível notar uma ampliação desse fenômeno nos diários de Lima Barreto, tendo em vista que o autor mesmo refletiu sobre a possibilidade de sua leitura posterior, como se percebe pela anotação que faz no DI em 4 de janeiro de 1905, na qual, após queixar-se da vida familiar, comenta:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. (...)

<sup>78</sup> Aqui, refiro-me ao texto foucaultiano retomado por Agamben no ensaio *O autor como gesto*.

<sup>79</sup> AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007., p. 55

<sup>80</sup> VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da amizade: Uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII E XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 54.



Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha. (BARRETO, 1993, p. 44-45)<sup>81</sup>

Ao testemunhar o hospício, o autor evoca uma voz coletiva, enuncia por outros e assume certo senso de responsabilidade coletiva ao concretizar seu projeto de tornar romance o testemunho. O projeto do Cemitério dos vivos é, nesse sentido, rebuscado. Com essa publicação, o autor se propõe a usar a literatura como vestígio do que viu, como instrumento da denúncia daquilo que não é posto levado ao público. Ao tornar visível a existência desses homens nus, que gritam e emudecem, o autor toma a voz para relatar uma realidade de descaso sobre a qual se silenciava. Lembremos que, como ele, muitos tentaram dar a ver a realidade dos manicômios brasileiros e, mesmo os que lograram, acabaram por não ver os efeitos do que relataram. O mesmo se dá com Lima, que morre antes de terminar o Cemitério dos Vivos e não chega a ver a repercussão de sua obra.

O relato do hospício por Lima também trabalha no sentido de representar o estado da instituição naquele momento. Nesse sentido, o DH e o Cemitério dos vivos atuam na fronteira entre relato e ficção, documento e literatura, tanto de uma história individual, tanto de uma história da época (ARFUCH, ano, p. 117-118)<sup>82</sup>. Mesmo jogando esse jogo duplo, é necessário pensar que, ainda que as datas e alguns dos eventos ali relatados possam ser confirmados, o texto autobiográfico tem um caráter paradoxal, como indica Arfuch (2010, p. 137), pois

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia - sobretudo dos escritores -, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o "outro eu", a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da figura do autor [...] o que permite ultrapassar [...] o umbral da "autenticidade" em direção às várias formas de autoficção. Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com pistas referenciais, dilui os limites -com o romance, por exemplo - e [...] pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento.

Algumas imagens construídas pelo escritor no DH e no *Cemitério* são particularmente representativas dessa preocupação com mostrar a realidade dos manicômios. A título de ilustração, citarei algumas:

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. (...) Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com

<sup>81</sup> BARRETO, Lima. Diário Íntimo. In: Um longo sonho do futuro. Rio de Janeiro: GRAPHIA, 1993, p. 44-45

<sup>82</sup> ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 137.



uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria. (BARRETO, 1993, p. 153)<sup>83</sup>

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros. Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. (Idem, p. 154)<sup>84</sup>

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras — mas que sombras, que espíritos?! (Idem, p. 160)<sup>85</sup>

Quem toca é o tal bacharel que se condenou à mudez. E..., M..., o velho que dizem matou a mãe, quase mudos. Observar as reações da loucura sobre a articulação da palavra; alguns, trôpegos de língua; alguns balbuciam, e outros, quase mudos. (Idem, p. 194)

Essa nota, ao que parece, deu origem à passagem a seguir do Cemitério:

Vista assim de longe, a noção do horror que se tem da loucura não parte da verdadeira causa. O que todos julgam, é que a coisa pior de um manicômio é o ruído, são os desatinos dos loucos, o seu delirar em voz alta. É um engano. Perto do louco, quem os observa bem, cuidadosamente, e une cada observação a outra, as associa num quadro geral, o horror misterioso da loucura é o silêncio, são as atitudes, as manias mudas dos doidos. Há indivíduos que se condenam a um mutismo absoluto, que não conversam com ninguém, não dizem palavra anos e anos. Destes, uns vivem de um lado para outro, outros deitados; ainda outros fazem gestos, e certos outros prorrompem em berreiros. Alguns, a sua doença atacou-os no aparelho de emissão da palavra. Havia um, mas na outra seção, velho e dizem que de família importante, que falava de onde em onde, mas logo perdia o jeito e emudecia. Tinha delírios terríveis. Corria que em estado de loucura matara uma irmã, na fazenda paterna, com mão de pilão.

A passagem é seguida por essa outra:

Alguns não suportam roupa no corpo, às vezes totalmente, outras vezes em parte. Na Seção Pinel, num pátio em que ficavam os mais insuportáveis, dez por cento deles andavam nu ou seminu. Esse pátio é a coisa mais horrível que se pode imaginar. Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento. É uma luz negra sobre as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa.

Aqui, os corpos negros, maioria na cena do manicômio descrito por Lima, transformam o espaço, como se se fundissem. Entra em jogo talvez um reconhecimento de si no outro, fazendo com que a presença dos corpos negros seja marcante por se tratar de corpos como o seu. A

<sup>83</sup> BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

<sup>84</sup> Idem. p. 154.

<sup>85</sup> Idem. p. 160





passagem é do Cemitério dos vivos e é trazida a tona por Mascarenhas, que é branco. Ainda assim, a experiência do autor parece influenciar a passagem, remeter a um olhar barretiano que se enxerga na imagem dos homens do pátio.

Temos outro exemplo interessante desse exercício de espelhamento no outro no Diário Íntimo do autor. Na passagem, o autor relata uma ida a São Gonçalo para a casa de um amigo. No caminho da casa do amigo, se pega procurando nas pessoas da rua alguma semelhança consigo, já que ali viveu sua avó. Escreve algumas páginas sobre a viagem, das quais retirei o trecho a seguir:

Lembrando-me disso, eu olhei as árvores da estrada com mais simpatia. Eram muito novas; nenhuma delas teria visto minha avó passar, caminho da corte, quando os seus senhores vieram estabelecer-se na cidade. Isso devia ter sido por 1840, ou antes, e nenhuma delas tinha a venerável idade de setenta anos. Entretanto, eu não pude deixar de procurar nos traços de um molequinho que me cortou o caminho algumas vagas semelhanças com os meus.  
(BARRETO, 1993, p. 85-86)<sup>86</sup>

Em Lima Barreto, história pessoal se funde com a história social e pode ser vista pelo leitor. Pensar o projeto do Cemitério dos vivos é pensar, também, a articulação indissociável entre o *eu* e o *nós* que Leonor Arfuch (p. 100-101)<sup>87</sup> indica que pode ser vista no espaço biográfico. Como coloca a autora, o espaço biográfico pode revelar novas narrativas, identidades, modelos de vida, valorizadas justamente pela sua capacidade de mostrar outras narrativas que não as vidas hegemônicas. E continua:

Nessa pugna - nenhuma “nova” posição advém de graça no espaço discursivo social -, o desafio é justamente achar uma voz autobiográfica *em seus acentos coletivos* - que possa dar sentido a um mito de origem, a uma genealogia, a um devir - e defender, portanto, alguma condição de existência.

Nesse sentido, a narrativa autobiográfica pode ser vista com outros olhos e valorizada uma vez que permite dar a ver a experiência que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva. O projeto do Cemitério dos Vivos permite justamente que se olhe para o manicômio pelos olhos de quem o viveu e voltou, nos permitindo tomar contato com essas vidas apagadas. Ele é valoroso, também, pois revela e chama atenção para existências que não se permitem capturar pelas teias do poder, como é o caso de uma anotação particular do DH que foi utilizada no Cemitério dos vivos.

<sup>86</sup> BARRETO, Lima. Diário Íntimo. In: Um longo sonho do futuro. Rio de Janeiro: GRAPHIA, 1993, p. 85-86.

<sup>87</sup> ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 100-101.



Nela, o autor relata um episódio ocorrido no período de sua internação em que um homem se revolta, se despe e sobe à cumeeira do edifício, lançando objetos contra os guardas e contra aqueles que assistem à cena de fora. Esse homem, anota, lhe surge então como a imagem da revolta.

Num dado momento, trepado e de pé na cumeeira, falando, cabelos revoltos, os braços levantados para o céu fumacento, esse pobre homem surgiu-me como a imagem da revolta... Contra quem? Contra os homens? Contra Deus? Não; contra todos, contra o Irremediável!<sup>88</sup>

O episódio fica marcado na memória e é retomado alguns capítulos depois, em anotação que faz em 20 de janeiro de 1920. O homem surge agora como espelho:

Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Não parece intimidado. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcoólica, de pé, na cumeeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta.

Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza deles. Espelho.

(Idem, p. 196)<sup>89</sup>

Na literatura de Lima Barreto, os homens resistem de diversas maneiras às estruturas em que estão inseridos, resistem como podem. A imagem do homem que sobe à cumeeira do edifício evoca essa tentativa daqueles que estão inseridos em contextos que os assujeitam de resistir como podem ou, no mínimo, de causar atrito com essas instituições.

## A escrita de si

No mais, é notável uma construção de si-mesmo que se assemelha à construção de seus personagens. São frequentes nos diários (sobretudo no DI) menções a episódios de racismo sofrido pelo autor, que tematiza constantemente a inadequação de seu corpo negro aos espaços institucionais. A desilusão e a constatação da atmosfera racista, ou, ainda, a desilusão com a recepção de sua obra são temas constantes nos diários. Isso se repete na experiência de seus personagens, uma vez que é da vida que o escritor extrai seus motivos.

<sup>88</sup> BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 183.

<sup>89</sup> BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 196. Grifo meu.



A experiência de começar reconhecer-se como pessoa negra em espaços racistas se revela de forma semelhante tanto para o jovem Lima Barreto como para Isaías Caminha e Clara dos Anjos. Vejamos tais semelhanças:

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. *Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que en senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza [...]*

Mas de tudo isso, o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser inteligente, muito e muito! (1993, p. 88-89.)<sup>90</sup>

Fui a bordo ver a esquadra partir. Multidão. Contato pleno com meninas aristocráticas. Na prancha, ao embarcar, a ninguém pediam convite; mas a mim pediram. Aborreci-me. Encontrei Juca Floresta. Fiquei tomando cerveja na barca e saltei. É triste não ser branco. (BARRETO, 1993, p. 84-85)<sup>91</sup>

Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolos. Encontravam-se lá muitos passageiros. Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: “Oh! Fez o caixeiro indignado indignado e em tom desabrido. Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo!” Ao mesmo tempo, a meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação.

— Que se case comigo.

Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da mulatinha a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou:

— Que é que você diz, sua negra?

BARRETO, 2003, p. 150<sup>92</sup>

Nas passagens, percebemos como o autor se refere por diversas vezes a essas situações em que a pessoa negra toma consciência de sua condição de oprimida, a que Fanon se refere como *tomar consciência da própria melanina ao primeiro olhar do branco* (FANON, 2020, p. 121-122). A semelhança entre as duas primeiras citações salta aos olhos, chamando atenção para como o autor se utiliza de seus estados de ânimo e experiências no processo criativo. Dessa forma, vemos como o corpo de seus personagens é, por vezes, olhado como o seu.<sup>93</sup>

Na primeira passagem, também chama atenção como o autor joga com o discurso da época ao repetir expressões que podem ter sido utilizadas contra ele ou, ainda, que são uma reprodução de uma série de preconceitos da época sobre a pessoa negra. O mesmo se dá no conto “Dentes negros e cabelos azuis”. Os dentes negros e cabelos azuis da personagem são uma metáfora, como

<sup>90</sup> Anotação no DI em 24 de janeiro de 1908. BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 89-89.

<sup>91</sup> Anotação no DI em 24 de janeiro de 1908. BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 84-85.

<sup>92</sup> BARRETO, L. Clara dos Anjos. Editora Martin Claret. São Paulo, 2003, p. 150.

<sup>93</sup> FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Ubu Editora, 2020, p. 121-122.





se observa pela paródia do discurso pseudocientífico que era utilizado para mascarar o racismo de sua época:

Se a corda estremece acovardo-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza — esse berra alto, muito alto: “Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam...” Assim vivo.

## Conclusão

Apesar do tom de melancolia de muitas das passagens aqui presentes, elas representam também uma forma de resistência. Ao colocar em palavras as experiências do racismo e do hospício, o escritor consegue dar a ver através da história pessoal (seja a sua, seja a de seus personagens) a história de outros. Além disso, ao fazê-lo, o autor também se distancia de outras formas de literatura – ou, até, de outras formas de estar no mundo – que silenciam e tentam ser conforme o esperado, conforme as existências hegemônicas.

Nesse sentido, uma passagem é particularmente representativa dessa criação de tensão entre as vidas relatadas pelo escritor e as vidas hegemônicas, que trago concluir esse estudo.

Demais, visto-me mal, lamentavelmente mal, quase mendicante; nunca tenho roupas – de modo que jamais estou em estado sofrivelmente binocular, para acotovelar as elegâncias que se premem nos nossos teatrinhos. Não julgo que amo a piedade; não sofro miséria, não; e vivo bem. É um feitiço esse de ser; é a minha pose... (BARRETO, L. Uma coisa puxa a outra. In: Impressões de leitura, p. 263) <sup>94</sup>

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARRETO, Lima. Impressões de leitura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BARRETO, L. Clara dos Anjos. Editora Martin Claret. São Paulo, 2003, p. 150.

BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993

---

<sup>94</sup> BARRETO, Lima. Uma coisa puxa a outra. In: Impressões de leitura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 263.



DIAZ, José-Luis. Quelle génétique pour les correspondances?. In Genesis. Revue Internationale de Critique Génétique. Paris: Jean- Michel Place, 13, 1999. P. 11-31

DE ASSIS BARBOSA, Francisco. A vida de Lima Barreto:(1881-1922). Autêntica, 2017.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Ubu Editora, 2020, p. 121-122.

FREIRE, Manoel. A motivação autobiográfica em Lima Barreto. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, n. 26, p. 86-96, 2014.

MALCOLM, Janet. A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Editora Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. Correspondência de Lima Barreto: À roda do quarto, no palco das letras. Rio de Janeiro: Editora Caetés. 2007.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. Da amizade: Uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII E XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 54.



## O PERJURO DA BIOPOLÍTICA E A VIDA NUA EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBYDE* HILDA HILST

Débora França Teixeira Werres (Ufes)<sup>95</sup>  
Luis Eustáquio Soares (Ufes)<sup>96</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende apresentar uma reflexão sobre a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, como discurso literário erótico, justamente porque possui uma linguagem literária de transgressão que vai a fundo na sua crítica à falsa moral social. A hipótese a ser levada em consideração está relacionada com o argumento de que a obra pode ser estudada a partir do conceito de biopolítica, de Foucault (2004), tomando os eixos da anatomopolítica disciplinar do corpo humano e os controles regulatórios da biopolítica da população. Outros estudiosos serão imprescindíveis, como Walter Benjamin (1994) e Giorgio Agamben (2002). Partindo desse diálogo, pretende-se argumentar que o estado de exceção da modernidade constitui-se por meio do biopoder em um contexto civilizacional em que o dispositivo da sexualidade assumiu uma importância axial. Como literatura de transgressão, relativamente ao liame do estado de exceção do biopoder, uma vez rompido por meio da ficção da blasfêmia, a obra produz um discurso literário perjurado e maldito, no duplo sentido de uma literatura ou de uma poética de perjuro, no seu estilo ou na sua desestruturada estrutura sem censura. Assim, a partir desta pesquisa, espera-se ampliar os estudos das obras de Hilda Hilst. A metodologia é bibliográfica, abarcando teóricos aqui levantados.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Biopoder; Estado de exceção; Perjuro; Transgressão.

Hilda Hilst é uma autora brasileira singular em inúmeros aspectos. No início de sua carreira, críticos como Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet já haviam reconhecido a grandeza de seu trabalho. Ela experimentou escrever nos mais variados gêneros, brilhando na poesia, na prosa, no teatro e também – se é que se pode considerar um gênero, no caso dela – nas entrevistas. Obras que exemplificam cada gênero são *Amavisse* (1989), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *O novo sistema* (1968) e aqui, uso como fonte a obra *Fico besta quando me entendem* (2018) que reúne inúmeras entrevistas da autora.

Cansada de não ser lida pelo grande público, Hilda Hilst resolve dar “uma banana” (2013) ao mercado editorial que não se ocupava de publicar necessariamente literatura de qualidade, mas optava por aquilo “que vendia”, como a “pornografia”. Movida por uma vontade de protestar contra isso e por seu desejo de ser lida pelo público, a indignada escritora resolve adentrar na temática erótica e pornográfica escandalizando, de certa forma, a comunidade de leitores e de críticos da década de 1990, talvez – por mais estranho que pareça – não tão conservadora quanto os tempos sombrios que se iniciaram a partir de 2016 no Brasil – com o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff – até os dias atuais com um presidente hipocritamente “gente de bem”, conhecido também como genocida.

<sup>95</sup> Mestranda em Letras (Estudos Literários) da Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes (FAPES). [deborafrancat@hotmail.com](mailto:deborafrancat@hotmail.com).

<sup>96</sup> Professor Doutor permanente da Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes. PPGL/Ufes (pesquisador CNPq-Ufes). [artevicio@hotmail.com](mailto:artevicio@hotmail.com).





A fase pornográfica de Hilst se inicia com a publicação da trilogia erótica composta pelos livros *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991) que apresentam uma mudança na trajetória da escritora e que anuncia essa passagem para a escrita pornográfica, uma desistência da “literatura séria e supostamente casta”.

Na trilogia pornográfica está, então, *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990, que será o *corpus* de estudo deste artigo. Nesse período, recebe inúmeras críticas de todos os lados, sobretudo porque já era uma escritora consagrada e bem quista. Chamada de “louca”, dentre outros adjetivos, Hilst adentra nessa temática de forma única com o intuito de ser lida pelo público. É o que se observa neste trecho da entrevista com Hussein Rimi abaixo:

**HR** Como é ser vista como uma escritora pornô?

**HH** Estou achando muito engraçado e ao mesmo tempo estou impressionada. Eu era uma espécie de KGB literária, que ninguém lia, e agora, segundo o *Jornal da Tarde*, passei a ser uma das malditas de todos os tempos [risos]. Ficou uma situação terrível, porque eu não sei onde me situar.

**HR** Como a crítica reagiu?

**HH** HorrORIZADA. O que você poderia esperar desse pessoal que faz resenha para o Caderno 2? São moralistas e analfabetos, até porque escreveram que o meu livro é de baixo calão. Se um livro é de baixo calão, não precisa dizer que é baixo. Esses rapazes são vitorianos. Outro que escreveu no *Jornal da Tarde* chamado Antonio Carlos Lembo chegou ao máximo de advertir os leitores de que se tratava de um livro muito baixo. Quando eu vejo um rapazinho escrever essas coisas eu me lembro do tempo da minha vó. Isso é coisa de sessenta anos atrás. O Jorge Coli escreveu um artigo excelente sobre a *Lori Lamby* mas não conseguiu publicar até hoje. Há sete meses o Coli manda para *O Estado de S. Paulo*, a *Folha*, e o artigo não sai. Talvez seja porque ele fala que o livro deve ser colocado entre as obras-primas do erotismo mundial. (RIMI, 2013, p.140).

Nesse trecho, a autora ironiza a “capacidade de leitura” de quem fez críticas à obra demonstrando claramente o “boicote moral” que *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) sofreu. Ao contar a história de Lori Lamby, Hilda Hilst vai muito além da pornografia, talvez é outra mensagem obscena a que mais importa. Eis que denuncia a verdadeira intenção: a subserviência ao capitalismo. Hilda, sempre questionadora, em notas manuscritas, pergunta-se: “O que é obsceno? Obsceno? Ninguém sabe até hoje o que é obsceno. Obsceno para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a nossa época é obscena” (2013).

Seguindo essa nova fase de escrita, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) transgredir a partir de sua própria estrutura enquanto romance, pois não é tradicional, como os escritos em capítulos e com narrativa cronológico-linear, por exemplo. Trata-se de uma narradora-mirim que divide a história em partes de acordo com a ordem em que a história acontece. Inicialmente, Lori Lamby começa a contar sua história como se fosse um diário. Num segundo momento, apresenta o “Caderno Negro” em que as histórias – que ela acredita serem mais fortes e, talvez, pesadas – aparecem. A parte final da obra é composta pelas cartas que a narradora escreve e recebe, bem



como pela retomada do início da história em que a narradora revela, pela primeira vez, como de fato tudo começou.

No que se refere à maneira como o texto é escrito, observa-se que Hilda Hilst opta pela interposição de discursos, numa estrutura *mis en abyme* de *mis en abyme*, cuja definição é a seguinte:

Não é pois de admirar que a função narrativa de qualquer “mis en abyme” se caracterize fundamentalmente por uma acumulação das propriedades vulgares da iteração e do enunciado de segundo grau, a saber a aptidão para dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Em diálogo com o conceito apresentado acima, Hilda Hilst, ao experimentar essa estrutura *mis en abyme* de *mis en abyme* em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), propõe um diálogo da obra consigo mesma, ampliando assim a significação de todo o romance. São discursos dentro de discursos, romances dentro de romance, ultrapassando a mensagem do que pode ser esperado de uma ficção tradicional, uma vez que esses discursos interpostos podem confundir um leitor menos atento. Todavia, essas são características que fazem a obra ser ainda mais instigante.

O “tom confessional perjurado” – que será trabalhado neste texto a partir de Michel Foucault e Giorgio Agamben – presente na obra, aparece em sua primeira página e percorre toda a narrativa. Antes disso, está presente já no título em que a narradora-mirim é chamada de “cordeiro” insinuando o seu “sacrifício”, a sua “inocência”, como podemos observar no fragmento abaixo:

“Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do meu jeito que eu sei porque minha mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pode comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar” (HILST, p.105).

Nesse parágrafo inicial do livro, já nos são apresentados, sem medo de escandalizar ou chocar, dois temas que soam “mal” para uma sociedade hipócrita, que são a prostituição e a pedofilia. Aqui, há uma criança de 8 anos confessando e não se trata de uma confissão desejada pela classe dominante, porque perjurada. É aí que Hilda Hilst causa um “curto circuito” na biopolítica, conceito desenvolvido por Michel Foucault, ao transgredir a norma da predisposição da confissão da sociedade burguesa – a dominante – e que impõe essa norma a todos os povos da terra, conforme é possível depreender do seguinte trecho de *A história da sexualidade: a vontade de saber* (1988):



Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais; que não são antitéticas e estão ao contrário interligadas por todo um feixe intermediário de relações. Um dos pólos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, a ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anatopolítica do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos, a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma bio-política da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida (FOUCAULT, 1988, p. 331).

Para Michel Foucault, se o fundamento metafísico do estado de exceção moderno, seu sagrado juramento, constitui-se por meio do liame entre a disciplina do corpo individual (a anatopolítica) e do “corpo-espécie” (a biopolítica da população), este artigo terá como foco não o conjunto da produção literária de Hilda Hilst, mas especificamente a obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), porque considera que especialmente essa obra forma um singular mosaico de discursos entre discursos e interpostos a partir do qual é possível pensar a mais incisiva transgressão de sua literatura, a que emerge a partir do perjuro ou blasfêmia em relação ao liame moderno do estado de exceção. Liame, a rigor, entretecido a partir do final do século XVIII ocidental, pelo dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1999), cujo estratégico uso tem como objetivo a orquestração normativa e disciplinar dos dóceis corpos individuais, através da anatopolítica do corpo individual, de tal sorte a produzir, em cadeia, uma biopolítica da população, por meio do biopoder regulador do estado de exceção moderno, que é regra geral. E o que é a regra geral mostrada na obra em questão tendo em vista o biopoder? A regra geral é a submissão dos povos ao imperialismo ianque. Ao capital, os corpos se tornam dóceis trabalhadores, dóceis mulheres, dóceis homens, dóceis crianças, dóceis homossexuais, meros objetos de manipulação cuja potência ascendente de produzir um futuro sem miséria torna-se impossível; sem vislumbre de um devir histórico, cuja história como potência ascendente se abre à transformação, à revolução.

O dispositivo da sexualidade, pois, é o que conecta o corpo individual disciplinado ao corpo coletivo do perfil da espécie humana a ser engendrado pelo e para o capital, razão por que a principal hipótese desta pesquisa se inscreve no argumento de que *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, pode ser analisado como o avesso do dispositivo da sexualidade, pois o parodia e o inviabiliza por meio daquilo que poderia ser chamado de dispositivo pornográfico ou de coisificação sem fim da tradição do oprimido, tal que tudo se torna pornografia de tudo, num contexto ficcional em que a disciplina individual do corpo se torna irrefreável indisciplina e a espécie humana, por sua vez, transforma-se numa aberração ou paródia dela mesma, esboço de





esboço, escrita sem Bíblia, simulacro – literatura. Esta literatura cujo realismo crítico sem cinismo é singular, como podemos observar no trecho da obra abaixo:

Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei feliz dizendo: eu gosto do dinheiro (HILST, p. 105-106).

Aquí, fica evidente a denúncia que Hilst faz ao capitalismo ao evidenciar o “*fetichismo da mercadoria*” (MARX, 2017) presente em uma sociedade cujo estado de exceção é regra geral e por isso tudo é mercadoria, inclusive os seres humanos e não humanos. Um mundo em que a infância é perdida, trabalhadores estão desempregados aos montes e sem esperança, um mundo cheio de miséria para alimentar com ostentação um por cento da população mundial.

Seguindo essa lógica mercadológica, Lori Lamby prossegue sua história de maneira muito instigante e, talvez, incômoda, se pensarmos que a voz do discurso é a de uma criança. Ela então diz:

Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso? Eu quero muito que o moço volte. Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (HILST, p. 107).

O livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) oferece uma oportunidade singular para pensar o avesso do estado de exceção da modernidade, por isso esta pesquisa assume de antemão o argumento de que a produção literária de Hilda Hilst (1930-2004) faz-se como esboço de esboço, sem fundar-se ou referendar-se em “metafísicas de presenças” naturais, divinas, soberanas, paternas, subjetivas e literárias, razão pela qual, mais que realizar o estado de exceção como regra geral, sob o ponto de vista de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994, 225), vira-o ao avesso por meio de simulacros de simulacros, transformando-o em pornografia de si mesmo, num contexto em que, em diálogo com Alcir Pécora (2010), a apropriação mercadológica do sexo, considerando a sua trilogia erótica, perde o estatuto de comercial e espetacular simulação realista, tornando-se indiscernível fronteira entre o erotismo e a pornografia, sem que possamos saber onde termina o primeiro e onde começa a segunda (PECORA, 2010, p.19), tal o imbróglio de sua literatura.

Por meio do biopoder, nos termos de Michel Foucault, como o imanente biológico estado de exceção moderno, fora de qualquer forma de transcendência ou soberania exterior à vida nua, para citar Agamben, posto que inscreve a tradição do oprimido a partir da vida nua, para a vida



nua, através do corpo individual e coletivo da espécie humana como vida nua, razão por que o termo “avesso” deve ser compreendido aqui literalmente num duplo movimento, a saber:

1. Como avesso da soberania – o biopoder do estado de exceção moderno –, sem deixar de ser soberano, posto que traz a soberania para o plano da vida nua, que a constitui e delinea tendo em vista seu próprio desejo corporal ou simplesmente a partir de seu próprio corpo, entendido, ainda com Michel Foucault, como efeito primeiro de poder, razão por que “avesso” à soberania quer dizer a soberania no seu avesso ou no corpo biopolítico de seu avesso, a vida nua. Eis, pois, o horizonte do estado de exceção no biopoder da modernidade: o corpo da vida nua produzindo individual e coletivamente a biopolítica populacional da vida nua ou, por consequência, o estado de exceção do biopoder moderno;

2. O *corpus* literário de Hilda Hilst escolhido para este trabalho se constitui como avesso do avesso porque põe ao avesso a vida nua, como horizonte do biopoder moderno, assim como põe ao avesso a soberania moderna do biopoder da e na modernidade, uma vez que, ao parodiar o biopoder na vida nua, através do curto-circuito pornográfico do dispositivo da sexualidade, produz o avesso em simulacro da “espécie humana moderna”, projeto por excelência da biopolítica da população, razão pela qual é ficção do avesso, sem soberano, do biopoder ou da bio-história da tradição do oprimido moderna.

O discurso literário hilstiano, analisado como literatura radicalmente moderna, nos termos de Michel Foucault, constitui-se como literatura adulta, para não dizer adúltera, se considerarmos a “banana” que Hilst dá para o mercado editorial, adulterando a considerada “boa literatura”. A obra fala sem reminiscências platônicas, porque sem infância, sem Deus, razão pela qual nasce potencialmente adulterado diante da incomensurabilidade de um presente aberto no qual e por meio do qual a matéria múltipla transforma-se em transgressivo e não unitário livro como desdobramento sem fim de discursos estilhaçados de outros dobrados livros, fora de qualquer forma de inspiração pneumática divina ou bíblica, argumento que faz emergir novamente Michel Foucault, referência importante desta pesquisa:

Que acaso la literatura no puede ser sino, precisamente, una existencia en doble del lenguaje responde a que esta literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no le es posible no ser, fatalmente, de ultratumba. Así, en eles pesor único, abierto y cerrado del libro, en las hojas que están a la vez en blanco y cubiertas de signos, en el volumen único, porque cada libro es único, pero semejante a todos, porque todos los libros se parecen, lo que se recoge es algo así como el ser único de la literatura, literatura que no hay que comprenderni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo (FOUCAULT, 1996, p.83)<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Que acaso a literatura não pode ser senão uma existência inconsistente da linguagem, responde a que essa literatura, agora que todo seu ser está no livro, não lhe é possível deixar de ser, fatalmente, de ultra-tumba. Assim, na espessura única, aberta e fechada do livro, nas folhas que estão ao mesmo tempo em branco e cobertas de signos, **no volume**



Assim, se o nome de Deus, conforme Agamben (2011) é a origem metafísica de toda língua, sendo aquilo que sustenta a linguagem humana, diferentemente, na literatura de Hilda Hilst, Deus é nome daquilo que não sustenta a linguagem de sua literatura, porque seu discurso literário é perjuro, blasfêmia, infidelidade e transgressão do liame soberania/*homo sacer*, constituindo-se, portanto, como duplo abandono, de Deus e da vida nua, no porco tecido de sua não menos abandonada e maldita literatura, ponderação que instiga uma interlocução mais explícita com Giorgio Agamben, outra referência importante para este trabalho, o qual, em *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento* (2011), afirma:

É nos rastros desta decisão, na fidelidade a este juramento, que a espécie humana, tanto pela sua desventura quanto pela sua ventura, ainda vive de alguma maneira. Toda nomeação é dupla: é bênção [bem-dição] ou maldição [mal-dição]. Bênção, se a palavra for plena, se houver correspondência entre o significante e o significado, entre as palavras e as coisas; maldição se a palavra for vã, se continuarem existindo, entre o semiótico e o semântico, um vazio e uma separação. Juramento e perjúrio, bem-dição e mal-dição correspondem a essa dupla possibilidade (AGAMBEN, 2011, p.81).

Em diálogo com o trecho acima, de Agamben, é possível finalmente objetivar o principal argumento desta pesquisa: a literatura de Hilda Hilst, especialmente a sua trilogia erótico-pornográfica, sendo *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) estudado neste trabalho, faz-se como perjuro em relação ao sopro mudo da biopolítica da espécie humana, inscrição metafísica do estado de exceção (FOUCAULT) moderno, fundado não mais sobre o poder de morte, mas, em conformidade com Michel Foucault, sobre o poder de vida, conforme é possível observar no trecho abaixo de *A história da sexualidade: vontade de saber*:

O princípio: poder matar, para poder viver, que sustentava a tática dos combates, tornou-se princípio de estratégia entre Estados; mas a existência em questão já não é aquela – jurídica – da soberania, é outra – biológica – da população. Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, do velho direito de matar; mas é porque o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de população (FOUCAULT, 1988, p.129).

O que a citação acima pontua é a vida nua num mundo de *derrelição*. É a vida humana abandonada o difuso tema da aporia vida/morte de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), que também está em outra obra importante de Hilda Hilst, que vale a pena citar, *A obscena senhora D*, texto

---

único, porque cada livro é único, ainda que semelhante a todos, porque todos os livros se parecem, o que se recolhe é algo assim como o ser único da literatura, literatura que não há que entender nem como linguagem do homem, nem como fala de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio; a literatura é uma linguagem transgressiva; é uma linguagem mortal, repetitiva, redobrada; a linguagem do livro mesmo (FOUCAULT, 1996, p. 83) (tradução nossa).





originalmente publicado em 1982, tal como assinala Alcir Pécora, no prefácio da edição de 2001: “A obscena senhora D representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70” (PÉCORA, 2001, p.12), equilíbrio ou desequilíbrio tributário, pelo menos tendo em vista a proposta desta pesquisa, do tema por excelência da literatura de Hilda Hilst: o abandono como blasfêmia do juramento do estado de exceção do biopoder, argumento que remete à proposta de relacionar o estado de exceção do biopoder, na modernidade, como com o seu romance erótico, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990).

Ainda é possível inferir sobre a blasfêmia a partir do livro *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento* (2011), de Agamben, texto cujo fragmento abaixo ilustra a sua importância metodológica para este estudo:

Assim, a blasfêmia nos apresenta um fenômeno perfeitamente simétrico ao juramento, e para entendê-lo não há nenhuma necessidade de apelar para a proibição bíblica e a ambigüidade do sagrado. A blasfêmia é um juramento no qual o nome de Deus é tirado do contexto assertório ou promissório, e é proferido em si, no vazio, independentemente de um conteúdo semântico. O nome, que no juramento expressa a garantia da conexão entre palavras e coisas, e que define a veridicidade e a força do logos, na blasfêmia expressa a ruptura desse nexos e o fato de ser vã a linguagem humana. O nome de Deus, isolado e pronunciado ‘em vão’, corresponde simetricamente ao perjúrio, que separa as palavras das coisas; juramento e blasfêmia, como bem-dição e mal-dição, cooriginariamente estão implícitos no mesmo evento da linguagem (AGAMBEN, 1988, p.50).

Metodologicamente, a escolha de *O Sacramento da linguagem: arqueologia do juramento* (2011) como livro axial deste trabalho, deve-se ao argumento de que, diante do juramento do estado de exceção do biopoder (compreendido como sacramento no qual e através do qual a vida nua realiza a sua própria tradição do oprimido, biologicamente, como subjetividade e espécie humana), contrariamente, o livro de Hilda Hilst escolhido para figurar nesta pesquisa se singulariza como radical perjuro e blasfêmia ao dispositivo da sexualidade, razão pela qual sua literatura, no que tange ao romance *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) – mas não apenas – pode ser analisada como discurso literário de transgressão e perjuro relativamente ao juramento subjetivo do estado de exceção do biopoder.

Especificamente em relação à obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), por exemplo, do começo ao fim é livro blasfemo e o é porque traz à tona o abandono do biopoder, eixo metafísico-biológico da tradição do oprimido da e na modernidade, razão por que será uma obra que servirá de contraponto para a análise da relação entre o abandono, a vida nua e o biopoder.



Quanto mais assume o litígio do “devir corpo/porco” de seu abandono do estado de exceção do biopoder; quanto mais é obsceno dissenso indisciplinado para a biopolítica da população; quanto mais, enfim, é máscara sem centro, sem rosto de origem, sem confessada confeitada verdade subjetiva como efeito primeiro do rosto do estado de exceção, argumento, este último, que remete a outro texto axial desta pesquisa: o ensaio “Linguagen y Literatura”, de Michel Foucault, pertencente à coletânea intitulada *De lenguaje y literatura* (1996), na qual, por sua vez, é possível encontrar uma seleção de textos de extrema importância para este projeto (o de Michel Foucault), no que diz respeito à sua contribuição teórica para o discurso literário.

A partir, portanto, de “Linguagen y Literatura”, a questão de método deste trabalho diz respeito à contextualização teórico-literária da inscrição transgressiva e blasfema do *corpus* estudado de Hilda Hilst aqui, pois o mencionado ensaio oferece importantes subsídios para analisar tal texto hilstiano como obra de uma radicalização desmedida de sua produção literária, precisamente porque nela e por meio dela Hilda Hilst realiza singularmente o argumento foucaultiano de que a literatura surge como discurso através da potência infinita da morte de Deus e, portanto, da crítica ou mesmo negação da linguagem como fundamento metafísico do mundo; sendo assim, sem transcendentalismos.

Outro gancho metodológico, também fornecido por Giorgio Agamben, pode ser exemplificado no seguinte trecho do livro *Homo sacer: a vida nua e o poder soberano*:

O homem não é mais o animal “antropóforo”, que deve transcender-se para dar lugar ao ser humano: seu ser factício já contém o movimento que, se captado, o constitui como Dasein, e, portanto, como ser político (‘Pólis significa o lugar, o Da, onde e tal como o Dasein é enquanto histórico’: Ibidem, p.117). Isto significa, porém, que a experiência da facticidade equivale a uma radicalização sem precedentes do estado de exceção (com sua indiferenciação de natureza e política, externo e interno, exclusão e inclusão), numa dimensão em que o estado de exceção tende a tornar-se a regra. É como se a vida nua do *homo sacer*, sobre cuja separação fundava-se o poder soberano, se tornasse então, assumindo-se a si mesma como missão, explicitamente e imediatamente política (AGAMBEN, 2002, p.160).

O que Giorgio Agamben chama de “radicalização sem precedentes do estado de exceção”, no trecho acima, pode ser traduzido, em termos de Michel Foucault, de *A história da sexualidade: vontade de verdade* (1988) como a emergência, a partir do século XVIII do mundo moderno ocidental, do dispositivo da sexualidade, por meio do qual natureza e política, externo e interno, exclusão e inclusão, soberano e vida nua deixam de ser categorias excludentes para se transformarem em um agenciamento social sobre cuja diversidade das diferenças políticas, subjetivas, de gênero, de classe, de etnias, por exemplo, eram e são convocadas a dizerem a verdade de si ao mesmo tempo em que se constituíam e se constituem como o perfil populacional mais apto a impulsionar as forças produtivas do capital.



Com modernidade (entendida como a construção *in progress* da ocidentalização do mundo a partir do século XVIII), o que está em jogo é o exercício do estado de exceção do biopoder como radicalização orquestrada e convergente daquilo que Michel Foucault chamou de “tecnologias do eu” (1990) e ao mesmo tempo de biopolítica da população; exercício levado a cabo por uma série de saberes institucionais implicados com a produção de verdade sobre as vidas nuas, a fim de que estas, através do dispositivo da sexualidade, ao se confessarem como identidades sexuais, por exemplo, ao mesmo tempo confessariam e confessam a verdade de suas inserções subjugadas e mapeadas no horizonte do mundo produtivo, como espécie humana do capital e para o capital, mesmo quando se colocam como fora deste, de vez que, na dimensão do biopoder, a vida nua, em sua dimensão de alteridade, deve também ser produzida e esquadrihada como força produtiva. Isso pode ser observado no seguinte trecho da obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990):

[...] Nós fomos para um canto da praia, e lá tem uma pedra grande, a gente subiu até a pedra, e no pedaço mais difícil de subir, o tio subia na frente, mas ele gostava muito quando eu subia na frente no pedaço mais fácil, ele dizia:

– Loirinha, você tem a bundinha mais bonita que eu já vi e eu já vi que você tem dois furinhos, duas covinhas em cima da bundinha, e isso é raro.

– O que é raro?

– Raro é quando pouca gente tem.

– O quê, por exemplo?

– Dinheiro – ele disse – e os teus furinhos.

– Mas dinheiro é fácil.

– É fácil nada.

– Pra mim é fácil.

– É que você é **predestinada**.

Aí ficou muito complicado pra ele me explicar o que é predestinada. Eu pedi pra ele me escrever essa palavra pra eu pôr aqui no caderno, ele escreveu, mas a coisa de predestinada é mais ou menos assim: **uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem**. Aí eu perguntei por que quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido. Então ele disse que com gente grande os dois se lambe e tem até gente que não paga nada nem pra ser lambido (HILST, 1990, p. 116-117) (grifos nossos).

Reside aí, portanto, a importância do dispositivo da sexualidade, a respeito do qual, Foucault diz:

Com a criação deste elemento imaginário que é o sexo, o dispositivo de sexualidade suscitou um de seus princípios internos de funcionamento mais essenciais: o desejo do sexo – desejo de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, liberá-lo, articulá-lo em discurso, formulá-lo em verdade. Ele constitui “o sexo como desejável. E é essa desirabilidade do sexo que fixa cada um de nós à injunção de conhecê-lo, de descobrir sua lei e seu poder; é essa desirabilidade que nos faz acreditar que afirmamos contra todo poder os direitos de nosso sexo quando, de fato, ela nos vincula ao dispositivo de sexualidade que fez surgir, do fundo de nós mesmos, como uma miragem onde acreditamos reconhecer-nos, o brilho negro do sexo (FOUCAULT, 1999, p. 146-147).

Pensando o dispositivo da sexualidade e da confissão, podemos analisar o romance *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) como transgressor dessa norma, porque a seu modo radicaliza o dispositivo da sexualidade via pornografia generalizada da confissão da e na anatopolítica, de tal maneira a desarticular toda e qualquer norma civilizacional, a respeito da qual Foucault observa:





Uma outra consequência deste desenvolvimento do bio-poder é a importância crescente assumida pela atuação da norma, às expensas do sistema jurídico da lei. A lei não pode deixar de ser armada e sua arma por excelência é a morte; aos que a transgridem, ela responde, pelo menos como último recurso, com esta ameaça absoluta. A lei sempre se refere ao gládio. Mas um poder que tem o poder de se encarregar da vida terá necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. Já não se trata de por a morte em ação no campo da soberania, mas de **distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade**. Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais que se manifestar em seu fausto mortífero; não tem que traçar a linha que separa os súditos obedientes dos inimigos do soberano, opera distribuições em torno da norma (FOUCAULT, 1999, p.135) (grifos nossos).

É essa distribuição em torno da norma – que “distribui os vivos em um domínio de valor e utilidade” – que *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) de Hilda Hilst transgride, produzindo um discurso literário como blasfêmia em relação ao estado de exceção do biopoder. Isso ocorre, por exemplo, nessa obra, na qual e através da qual “O Caderno Rosa” da aprendiz de escritora, Lori Lamby, torna-se perjurada sobreposição ficcional do transgressivo, para não dizer pornográfico, “Caderno Negro” do pai escritor, num contexto em que a paternidade não se constitui como soberania ou referência jurídica, mas como simulacro, de modo que Lori Lamby realiza um *mis en abyme*, a escrita de seu “Caderno Rosa”, como simulacro de simulacro, avacalhando a norma do ritual de iniciação da disciplina sobre o corpo da infância, sendo ela mesma um indisciplinado corpo/porco infantil, como simulacro de pedofilia às avessas do porco-corpo da espécie humana.

Os dispositivos da confissão e da sexualidade nos estimulam a confessar por quê? Para quê? Para estabelecer uma norma comportamental dentro da lógica capitalista, para o capital imperialista. Cria-se um ciclo vicioso de confissão individual e social para produzir corpos dóceis que sejam subservientes ao capital. Mais uma vez é o dispositivo da confissão indissociável do dispositivo da sexualidade que, juntos, promovem confissões de alteridades que teriam um potencial revolucionário, deixando de lado a demarcação identitária de se confessar preto, mulher, gay etc. e produzir um lugar de fala que jamais anularia a condição de alteridade de todo tipo, mas colocaria em evidência a alteridade comum de todos os povos imunes da terra (Agamben): os condenados à pobreza, à exploração sem fim do capital. *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) atua fora desses dispositivos, porque nega os identitarismos divisionistas, porque não está dentro da norma. Subverte esses conceitos. Por isso é literatura de transgressão. É, assim, literatura de perjuro da biopolítica em relação à vida nua.

E nesta última página deste artigo, tomamos de empréstimo o início do nosso livro *corpus*, mais precisamente as epígrafes de Hilda Hilst em *O caderno rosa de Lori lamby* (1990): “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, de Oscar Wilde; e Lori Lamby conclui: “E quem olha se fode”. Eis a realidade concreta na voz de uma menina de 8 anos, sem



olhar para as estrelas transcendentais. Já que estamos na sarjeta, vivamos sem metafísica e sabendo bem que há dispositivos cuja função é nos tornar dóceis corpos, enquanto o império do capital arrasa e arrasta os povos subjugados do mundo inteiro para a “estrelada vida capturada” pelo imperialismo, jamais mostrada pela indústria cinematográfica norte-americana, que, ao contrário dessa obra singular de Hilda Hilst, obscenamente esconde o que há por trás da verdadeira intenção do império de hoje: a servidão dos povos ao capital.

Por esse motivo, a questionadora escritora de nossa pesquisa questiona a validade da literatura dentro de uma sociedade cuja estrutura é balizada no fator econômico, como podemos ler no fragmento retirado do prefácio do livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013):

Começo a pensar na validade mesmo da literatura dentro de toda uma estrutura em que o fator econômico é o fator mais importante [...], em que dificilmente a palavra terá acesso, eu acho que é aí a importância do escritor vai ficando cada vez menor e aí, por decorrência, a importância da crítica (2013, p. 10).

Sobre as palavras da escritora acima citadas, Cristiano Diniz, em seu mencionado prefácio faz um importante comentário:

Alguns anos depois, a escritora inseriu o problema social como elemento que limita o alcance da literatura, ao declarar para o amigo Caio Fernando Abreu, em 1987: ‘São 30 milhões de analfabetos, mais ou menos setenta milhões de pessoas com uma vida miserável – isso é o nosso país. [...] não há porque a minha literatura ter prioridade, existem coisas mais imediatas’ (2013, p. 10).

Há muito a estudar sobre essa autora cuja obra acerta no problema social concreto que importa: a desigualdade social provocada pelo capitalismo imoral e indecente. É disso que trata *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Aproveitando o título do prefácio citado – “com a palavra, Hilda Hilst” (2013) –, ela (Hilst) ainda diz muito sobre e para esta sociedade purista, conservadora e (falso) moralista em que vivemos, pois sua obra plasma temas da vida que realmente são fundamentais, os que fazem de obras literárias eternas. Então, sempre, com a palavra, a “Senhora H”.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.



AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem*: arqueologia do juramento (homo sacer II, 3). Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. *Holocausto das fadas*: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTELLO Branco, Lucia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. De lenguaje y literatura: pensamento contemporâneo. In: CRUZ, Manuel (Org). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. Volume 1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres. Volume 2. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o cuidado de si. Volume 3. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do poder*. Tradução de Luiz Felipe Baeta. São Paulo: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhte. Petrópolis: Vozes, 1987.





GIACHETTI, Romano. *Porno-power: pornografia y sociedad capitalista*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1978.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. Alcir Pécora (Org.) São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2017.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura, 1991. In: Cristiano Diniz (Org.). *Fico besta quando me entendo: entrevistas com Hilda Hilst*. Vários autores. 1. ed. 2013. 2ª reimpressão, 2018. São Paulo: Globo, 2013. p. 139-145.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.



## REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *STRIP-TEASE*, DE MARTHA MEDEIROS

Bruna Costa Pinto (UFMA)<sup>98</sup>

**Resumo:** O livro *Poesia Reunida* (2011), de Martha Medeiros (1961-), apresenta um conjunto de vários livros de poesia da autora. O primeiro livro da coletânea é denominado *Strip-tease* (1985), que contém um conjunto de quarenta e sete poesias. Neles, a figura da mulher é colocada como protagonista que expressa seus desejos e busca satisfazê-los. É importante mencionarmos, que nesses versos publicados na década de 80, a escritora já apresenta uma mulher à frente do seu tempo, que usa do seu corpo e do corpo do outro para seu próprio prazer e faz isso ponderando, constantemente, o mundo ao seu redor. O nosso objetivo geral é analisar, em alguns poemas, como a escritora representa a mulher na contramão de certos parâmetros da sociedade patriarcal. De modo mais específico, observar como o corpo feminino é apresentado. Para a fundamentação teórica, utilizamos os seguintes autores: Colling (2004), Chinait e Resende (2011), Scott (1995).

**Palavras- chave:** Representações da mulher; Poesia Reunida; Corpo.

### Introdução

Ao iniciarmos a leitura do livro *Strip-tease*, de Martha Medeiros, já nos deparamos com esse título bastante provocativo. Ele sugere o despir-se, que ocorre em forma de um espetáculo cênico. O que a autora buscou mostrar com isso? Essa foi uma das indagações que fizemos ao embarcarmos nas análises das poesias. Notamos que os versos sempre apresentam uma mulher pouco “tradicional”. Ela não fica em casa e cuida da família. Nos poemas é sempre representada como livre, independente e moderna.

A mulher, em diversas poesias, é um ser individual que sempre olha para si, muitas vezes não se importando com a opinião da sociedade ao seu redor, mas reconhecendo que essa mesma sociedade criou ao longo de toda a história estereótipos da mulher. Ademais, verificamos que a figura feminina expressa seus anseios, desejos e sentimentos, sobretudo sua liberdade em relação ao seu corpo. Usando do corpo do outro como objeto do seu prazer.

Martha Medeiros (1961-), nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul é conhecida por falar de mulheres em seus livros. Ficou conhecida por muitos como “cronista da alma feminina”. O livro que selecionamos para nossa análise foi seu primeiro livro publicado. Nele, a autora representa uma mulher que anda na contramão de padrões da cultura patriarcal, e busca expressar suas vontades usando livremente seu corpo.

---

<sup>98</sup> Graduada em Licenciatura em Letras – Português, pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. E-mail: brunacost1818@gmail.com. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nonato Almeida de Abreu Silva. E-mail: ricardo.nonato@ufma.br



Observando isso, selecionamos algumas poesias do livro mencionado para análise como *corpus* desse trabalho. Verificaremos nos versos como a escritora representa a mulher na contramão de certos parâmetros da sociedade patriarcal. De modo mais específico, observaremos como o corpo feminino é apresentado. Antes de adentrarmos nas análises das poesias, entendemos como necessário uma breve abordagem sobre o feminino e o gênero, dois aspectos relevantes para entendermos a temática observada nas poesias de Medeiros.

### Uma breve abordagem sobre o gênero e o feminino

A partir do livro analisado nesse trabalho, entendemos como necessário um breve apontamento sobre como a mulher foi representada na pela história. Sabemos que ao longo do tempo as mulheres sempre foram colocadas à margem, e quando eram apresentadas, geralmente apareciam sobre a perspectiva masculina.

De acordo com Ana Maria Colling (2004), as mulheres, na maioria das vezes, foram mostradas pelos olhares de homens. A pesquisadora conta que os historiadores hierarquizaram a história, ou seja, o masculino sempre apareceu como superior ao feminino. Essa marginalização, não só apareceu em relação ao feminino, mas também a outros grupos, como os negros, homossexuais, crianças e etc.

Observando isso, podemos entender como discursos que vigoram até hoje são resquícios de uma cultura patriarcal, que dominou por muitos anos a história e que mesmo com muita luta de movimentos, ainda acha resistência. Dentre as ideias atribuídas a mulher, a autora Colling, menciona a “natureza feminina”, que ajudou criar certas representações que são sempre atribuídas as mulheres, a exemplo de:

[...] Tornam-se temidas pelo seu fascínio e sua irracionalidade, que a qualquer momento pode surgir, irromper. Como antídoto a este possível mal, resta o encarceramento no espaço doméstico sob a proteção masculina. As que resistem a este preceitos ditados pela “natureza” – esposa e mãe – são acusadas de contribuir para o desmantelamento dos lares e famílias. Fora do lar as mulheres são perigosas para ordem pública. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. (COLLING, 2004, p. 3)

Uma das representações femininas mais comuns é a questão da sedução, algo que é mencionado como característico da mulher e a falta de um pensamento crítico, a partir de um regime de dependência, já que precisam do ser masculino para tomarem decisões importantes. Além disso, a citação deixa claro, que por esses motivos apontados, a mulher passaria a ser





protegida, monitorada pelos homens, por oferecerem riscos pela sua “natureza”, a elas é destinado o cuidado com a casa, os afazeres domésticos e cuidar dos filhos.

Notando isso, também entendemos que por essa mesma natureza, a mulher que escolhe não seguir esses “ideais” vistos como os adequados é logo mal vista, representando um perigo aos lares e a ordem pública. Ademais, a autora deixa claro que essa foi uma maneira do masculino demarcar sua identidade, isto é, frequentar o espaço público, tomar decisões “racionalmente”, ter inteligência era algo atribuído aos homens. (Uma característica que é dita como essencial do masculino e retirada do feminino).

Esses argumentos, e muitos outros, como “O ideal masculino, assumido por muitas mulheres, era ser feminina, meiga, doce, à espera do marido provedor.” (COLLING, 2004, p. 32). Foram criados inúmeros discursos normalizadores que se fazem sentir até os dias de hoje. Estes foram feitos por homens, discursos poderosos, que influenciaram na imagem construída sobre o feminino.

Observando alguns desses discursos, Colling (2004) menciona o discurso grego, feito por Aristóteles, que vê a diferença entre mulheres e homens como uma desigualdade. Um deles é a questão de o cérebro feminino ser menor, o que resultaria, segundo o filósofo, uma inferioridade, como também em uma morte precoce. Outro discurso que colabora para a imagem negativa das mulheres foi o judaico cristão. Nele, a mulher, Eva, foi criada a partir da costela do homem, Adão, como também ajudou na tentação dele, ao oferecer-lhe a maçã proibida. Por causa disso, retirou a humanidade do paraíso e trouxe alguns sofrimentos ao mundo. A exemplo do castigo de parir seus filhos com dor.

Para a autora, isso resultou em uma vigilância constante, pois a mulher pode gerar tentações, o que seria mais adequado é um confinamento doméstico: “O mito da criação inaugura os espaços público e privado, a sujeição inerente ao seu próprio ser e o matrimônio e maternidade como as únicas vocações femininas.” (COLLING, 2004, p. 34). Observando isso, verificamos que a liberdade é algo colocado como perigoso para as mulheres, visto que quando isso foi oferecido a sociedade teve que pagar um preço. Essa ideia ainda é muito presente atualmente, a mulher é construída como ardilosa, que pode manipular o outro, no caso os homens.

Por fim, três outros discursos foram cruciais também para se construir algumas ideias normatizadas ao feminino, foram eles o discurso médico/ psicanalítico e a prática jurídica. De acordo com Colling, a revolução científica não mudou muito o pensamento dos argumentos religiosos sobre a inferioridade da mulher. O útero que dá identidade a elas, representava o seu sexo. Os médicos caracterizavam-nas como frágeis, doentes e indutoras de doenças.



O discurso médico/ psiquiátrico definiu o sexo feminino como negativo, quando comparado ao masculino. A histeria é definida como a doença das mulheres. Além disso, as mulheres são mencionadas como não tendo um senso de justiça e sofrem com um sentimento de inferioridade. Já a prática jurídica colaborou para inferioridade feminina, justificando a mesma pela falta de força física, questões de honra e moral e incapacidade intelectual.

Falando sobre gênero, a autora Joan Scoot (1995), em seu artigo “Gênero uma categoria útil de análise histórica” explica que esse termo é geralmente usado para definir como o feminino e o masculino se comportam em determinadas sociedades:

[...] O termo gênero também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres. (SCOOT, 1995, p. 75)

Nessa citação, acreditamos que existe uma sucinta síntese sobre o que é gênero. Nela fica claro que gênero difere de sexo masculino e feminino. Gênero serve para definir como determinada pessoa é apresentada, qual o papel sexual que ela se enquadra. A autora explica que o gênero não é definido biologicamente, ou seja, nascer biologicamente do sexo feminino não inclui que essa pessoa terá a sexualidade feminina e atitudes culturalmente definidas como de mulheres. Todos esses aspectos são construções culturais, ou seja, a sociedade vai definindo o que são comportamentos adequados as mulheres e aos homens. Um ponto também relevante mencionado é que algumas explicações biológicas que encontram um denominador comum são usadas para definir que os homens são de um jeito e as mulheres de outro. Mas, observando as culturas percebemos que esses papéis não são estanques, um homem pode exercer tarefas domésticas e ter atitudes maternas. Dois aspectos que são tradicionalmente definidos como femininos, mas dependendo da cultura, do contexto, eles podem mudar.

Finalizando a nossa breve abordagem sobre gênero e o feminino, podemos dizer que a mulher, em Martha Medeiros, foge do padrão esperado (o que a sociedade instituiu) ao longo do tempo. A mulher, em seus versos, se vê livre e não na “sombra” do outro (dos homens), como foi a imagem consolidada pela história. Ademais, o feminino não está subordinado ao “outro” nos versos. Partindo desses pontos, na próxima sessão analisaremos algumas das poesias da autora.



## Representação da mulher em *Strip-tease*

Ao lermos as poesias do livro *Strip-tease*, deparamo-nos com uma série de textos em que a figura feminina está no centro da questão. A mulher é colocada como temática principal dos versos. Suas atitudes visam uma satisfação própria. Na primeira poesia analisada, nomeada como número dois, notamos que a escritora Medeiros configura uma situação comum, um convite de encontro:

2.

Era uma vez um gato chinês  
Que me chamou para comer um frango  
Xadrez  
No boteco onde ele era freguês

E eu, como gata vadia  
Topei porque sempre podia  
E fiz dele meu prato do dia.  
(MEDEIROS, 1985, p.6)

Notamos na poesia, que o primeiro verso já inicia como os famosos contos de fadas. Ou seja, com a estrutura “era uma vez” nessas estórias normalmente é cristalizada a ideia de que a princesa encontra seu príncipe e no final vivem felizes para sempre. Entretanto, Medeiros não leva a mulher dos versos para esse caminho. Nos versos acima, verificamos que o ser feminino e masculino são personificados como animais, gato e gata. Animais que podem ter sido atribuídos a eles pela sua beleza física, como também pela esperteza, pela saída noturna.

Percebemos, que a mulher aceita o convite para o encontro. No quinto verso, a figura feminina se denomina “gata vadia”. O motivo apontado para se caracterizar assim é mencionado no sexto verso “topei porque sempre podia”. Observamos que as palavras “vadia” e “podia” exercem um sentido específico. A primeira é uma posituação de um termo historicamente pejorativo pelo próprio sentido do vocábulo. A segunda palavra, pela forma da autonomia libertaria que o “eu” imprime. Ou seja, ela pode, deseja fazer isso.

No artigo “Gênero e História: um diálogo possível?” (2004) de Colling é apresentado:

A mulher internaliza a naturalidade da discriminação, tornando-se difícil para ela romper com esta imagem de desvalorização de si mesma. Ela acaba aceitando como natural sua condição de subordinada, vendo-se através dos olhos masculinos, incorporando e retransmitindo a imagem de si mesma criada pela cultura que a disciplina. (COLLING, 2004, p.37)

Verificamos que a mulher nos versos de Medeiros segue na contramão das ideias naturalizadas pela cultura que discrimina o feminino ao longo do tempo. O termo “vadia” é geralmente atribuído as mulheres de baixo valor moral para a cultura patriarcal. Mas, a mulher nos





versos não acha isso. Ao contrário, ela é assim porque tem um controle, ela “pode”. Ela que escolhe se relacionar sexualmente com ele.

Ademais, notamos que o gato é apontado como um freguês do estabelecimento. Ele, historicamente pode, já que se trata de um espaço público, que ao longo da história sempre foi atribuído ao masculino. Além disso, vemos ele como frequentador que sempre leva suas “gatas” para o local. Ela é uma “gata” que é livre, “vadia”, nesse sentido. Mas, ao contrário do que a cultura patriarcal determina, a mulher não se ofende com isso e não se sente “usada” conforme é incutido pelos ideais da nossa cultura ocidental.

Ela não se coloca como subordinada a ele, ao contrário e “fiz dele meu prato do dia”. Ela não só dirige a cena, como também usa o homem como objeto de seu prazer. Ele foi o “prato” do dia, ou seja, seu divertimento. É importante mencionarmos que a autora tem conhecimento da conjuntura que oprime as mulheres. Ela se reconhece “escrava” dessa sociedade, que é permeada pela cultura que acaba subordinando as mulheres. Por isso, mostra que usa da literatura como uma forma de libertação na poesia número onze:

11.

Quanto mais escrava  
Mais escrevo  
Para libertar essa mulher da vida  
Que me habita  
(MEDEIROS, 2011, p. 11-12).

Nos versos, podemos entender que a autora usa da literatura como uma forma de libertação, ou seja, visa mostrar para a sociedade o que seria “mal visto” pela sociedade patriarcal. O termo “mulher da vida” é atribuído a mulheres que têm comportamentos “diferentes” do esperado. Medeiros usa da literatura para criticar esses ideais que foram sendo impostos.

Quando adentramos na leitura de outras poesias da coleção, verificamos que a mulher é sempre representada como livre, tem atitudes de flerte e é dona do seu corpo, ou seja, faz o que deseja com ele, principalmente no que diz respeito ao seu prazer. Podemos perceber isso nos versos da poesia trinta e dois: “me viu/ te vi/ corei/ gostei/ olhei/ cheguei [...]” (MEDEIROS, 2011, p.21-22). Essa atitude é “moderna” pensando na década de publicação do livro, anos 80, observamos que atualmente muitos ainda olham com “maus olhos” as mulheres que tomam o primeiro passo, a iniciativa. Naquele tempo, acreditamos que isso seria muito “mal visto” pelos mais conservadores, que entendem que essas atitudes devem ser primordialmente masculinas. Notamos na poesia trinta e quatro que a figura feminina também reconhece seu “poder” de sedução, por meio, das suas atitudes:



34.

Sou uma gata  
Que cruza  
Outros gatos  
Na rua

Quem vê  
Gata assanhada  
Logo fica  
Engatado  
(MEDEIROS, 2011, p. 23)

Verificamos, que a personagem frequenta o espaço público, não só nessa poesia, como também na número dois, analisada anteriormente e em muitas outras. Assim, como podemos observar o espaço público por muito tempo foi destinado somente aos homens e as mulheres que se permitiam sair e transitar livremente eram atreladas como mulheres debaixo valor moral para a sociedade patriarcal. Nos versos, a voz lírica cruza na rua com vários homens. Ela se caracteriza como “assanhada” o que podemos entender como a mulher que usa do seu corpo para seduzir os homens e com isso consegue deixá-los “engatados”, o que pode significar preso, atrelado a ela. A mulher mostrada por Medeiros sabe o que pode acontecer se tiver essas atitudes, que são consideradas “modernas”, mas mesmo assim escolhe viver dessa forma, escolhe ser livre:

14.

Bem que me avisaram  
Ficarás sozinha e mal falada  
Dolorida e abandonada  
À mercê dos tubarões

Mas não pude resistir  
Foi mais forte os calafrios  
Agora a ver navios  
Nunca mais os ganhões.  
(MEDEIROS, 2011, p. 12-13)

Na poesia número quatorze, a mulher sabe que por causa das suas atitudes pode sofrer as consequências impostas pela sociedade: “Bem que me avisaram/ Ficarás sozinha e mal falada/ Dolorida e abandonada/ À mercê dos tubarões”. Nesses versos, é indicado os adjetivos atribuídos ao ser feminino, que segue um caminho diferente do reservado tradicionalmente a elas, o espaço doméstico do lar. A mulher é alertada sobre o “perigo” das suas escolhas, mas escolhe o oposto: “Mas não pude resistir/ Foi mais forte os calafrios/ Agora a ver navios/ Nunca mais os ganhões.”. Já nesses versos, observamos que a mulher segue os instintos, escolhe as diversões.



Ela se mostra livre mesmo reconhecendo que no fim pague o “preço” imposto pela cultura patriarcal “ver navios”<sup>99</sup>.

Podemos compreender que o tempo passou, a juventude passou e ficou “mal falada”. Os homens, “garanhões”, não veem essa mulher dos versos como a mulher que deve ser escolhida para o matrimônio. Partindo disso, já percebemos que é mostrado a ideia que a mulher que escolhe os divertimentos do momento e são livres ficam mal faladas. Ou seja, não encontram um casamento. Mas, a mulher nos versos mesmo sendo avisada disso, de início escolhe ser livre, mesmo que tenha que colher o que a sociedade determina. Ela segue o seu prazer: “Mas não pude resistir/ Foi mais forte os calafrios”.

Chegando aos poemas finais do livro, notamos que a mulher, que se relaciona sem compromisso também quer um homem parecido com ela nas intenções. O homem dos sonhos, romântico e idealizado, não se enquadra no seu “tipo”:

42.

Se você for exatamente como imagino  
Igalzinho nos meus sonhos  
Eu vou embora  
Detesto desmancha-prazeres.  
(MEDEIROS, 2011, p. 29)

Nessa poesia, percebemos que o “príncipe” sonhado por muitas mulheres não é o homem que ela deseja, pelas poesias anteriores, o seu desejo não se vincula a sentimentos e convenções sociais (como a ideia de casamento e todo um romantismo envolvido a isso). O que por muito tempo foi o conduzido para o feminino: “A sociedade sempre leu a mulher a partir de seu corpo, fechando-a na reprodução e na afetividade” (COLLING, 2004, p. 32). A mulher nos versos acima e em muitos outros do livro não demonstra um romantismo (geralmente atrelado a figura feminina nas estórias). O corpo do outro é um meio para sua satisfação sexual. Além disso, o matrimônio, que por muito tempo foi o “sonho” de muitas mulheres não é o desejo da mulher representada na poesia número trinta e nove:

39.

Não quero mudar o sobrenome  
Que carrego sustentando meu nome ateu  
Ele pode vir, eu deixo dormir na minha cama  
Mas não quero nada dele  
Que já não seja meu.  
(MEDEIROS, 2011, p.28)

---

<sup>99</sup> Imagem recorrente na Literatura ocidental. Inclusive produzida por mulheres no século XX.





Observado os versos acima, vemos um ser feminino que não deseja o vínculo do casamento. O sobrenome que é atrelado a mulher quando esta se casa. Isso para o ser feminino dos versos não é um de seus desejos. Seu nome é “ateu”, que podemos entender como sozinho, não acredita em outra coisa. Sobre a questão do matrimônio Pratt (1994 *apud* Chinait e Resende, 2011, p. 623), nos diz que quando a mulher aparecia na história sempre surgia isolada e sem voz. Na maioria das vezes a mulher era “propriedade” da família e ao casar-se virava uma propriedade do esposo. Da mesma forma que outros bens materiais, como terras e imóveis. Por isso, ela passava a ser registrada com o sobrenome do marido. Analisando isso, fica claro que a autora nessa poesia e em outras mostra a mulher como um ser com voz, que não deseja ser propriedade do outro.

A mulher nos versos deseja a companhia do homem: “eu deixo dormir na minha cama”. A sua presença é bem-vinda, mas as ideias atribuídas a uma união, não. Ela se mostra independente, só quer o que já possui e bens do outro não lhe interessam. Notamos que Medeiros cria uma mulher diferente da imagem cristalizada tradicionalmente ao longo do tempo pela sociedade patriarcal (A mulher que desejava e sonhava em se casar e dependia do marido provedor para o seu sustento).

Segundo Colling (2004), por muito tempo a imagem da mulher foi construída com uma “natureza feminina”, reservada ao espaço doméstico, sempre lhe era atrelada a função de mãe e esposa, uma alternativa digna. Foi construída a ideia do “anjo e rainha do lar”. Partindo disso, notamos que nos versos analisados a mulher não deseja as convenções que são atribuídas ao matrimônio. O feminino construído nos versos nem se interessa por família, só quer o que já possuía antes de se relacionar ao outro. Levando para outras poesias já vistas anteriormente, a mulher não é nunca atrelada ao espaço doméstico, as mulheres representadas são mulheres públicas, que saem, se divertem, tem atitudes, são “livres” (pelo menos nos versos).

## Considerações finais

Em síntese, nesse trabalho entendemos que Martha Medeiros fala primordialmente do feminino. Em diversas situações. Observamos que o feminino e as questões atribuídas ao gênero são fatores determinados pela cultura, ou seja, a sociedade vai ditando o lugar da mulher e o que é o “certo” para ela. A escritora retrata e acreditamos que também crítica essas normas e condutas que são pré-determinadas, como a mulher do lar, que sempre tem que adquirir o matrimônio e etc.

Nos seus versos, a mulher é livre, pública, que sempre é mostrada fora do lar, a mulher que não tem filhos (mesmo reconhecendo o que pode ser destinado a ela, a difamação e a solidão). Mas, escolhe se divertir usar o corpo do outro para seu prazer. Medeiros constrói o feminino na



contramão das ideias tradicionais. O que é muito importante para entendermos que as mulheres também têm voz e são livre para escolherem seus destinos.

## Referências

COLLING, Ana Maria. **Gênero e história: um diálogo possível?** Contexto e Educação. Editora Unijuí, 2004.

CHINATT, Natália de Fátima Nogueira; RESENDE, Maria Ângela de Araújo Resende. Strip-tease: corpo e voz na escrita feminina contemporânea. **In: II Simpósio Nacional de Letras e Linguística**. Anais do II Simpósio Nacional de Letras e Linguística, 2011. Disponível em: <[https://sinalel\\_letras.catalao.ufg.br/p/5308-anais](https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/p/5308-anais)>. Acesso em: 02 de novembro de 2021.

MEDEIROS, Martha. **Poesia Reunida**. S.l: L&PM POCKET, 2011.

SCOTT, JOAN. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v.15, n.2, jul./dez, 1990.



## LÍRICA DO CORPO E DO DESEJO: O EROTISMO NA POESIA DE GRAÇA NASCIMENTO

Alessandro Francelino Silva dos Santos – (FAVENI) <sup>1</sup>

**Resumo:** Com o advento do século XX, a mulher passou a se inserir no campo da escrita literária, portando o vocábulo, disseminando ideologias e se posicionando discursivamente. Desse modo, a exteriorização dos desejos sexuais do sujeito feminino integrou a cena textual, efetivando notável liberdade de ação/expressão. Por tais aspectos, julga-se relevante apresentar a poesia de Graça Nascimento com o intento de pontuar questões relativas ao erotismo, o sensualismo e a emancipação sexual feminina. Para tanto, as ponderações de (Bataille, 1987), (Branco, 1987) e (Paz, 1994) servirão de aporte teórico. A pesquisa configura-se como qualitativa e as análises realizadas estão embasadas nos princípios da crítica textual. Através de tais análises, percebe-se o quanto a lírica da mensurada poeta faz do universo feminino o elemento medular para a consolidação da impreterível discussão sobre a mulher e o erotismo na literatura. Graça, poeta pernambucana, explorando o universo da palavra, faz do seu texto um instrumento micropolítico de subsistência, revelando, por intermédio da mimetização do sujeito feminino, experiências individualizadas advindas do querer mais recôndito e intimista do Ser Mulher.

**Palavras-chave:** Erotismo. Poesia. Mulher.

### Introdução

A literatura erótica, vulgarmente classificada em certos períodos históricos como “paraliteratura”, foi combatida e censurada. Os autores, ao decidirem produzir textos na esteira de uma vertente enunciativa que tematizava o corpo, os desejos lascivos e a sexualidade, se defrontavam com certa pressão social a ponto de publicarem suas obras clandestinamente.

Na referida vertente do erotismo, a autoria feminina se apropriou da linguagem literária como um mecanismo de discussão dos elementos atrelados a esse campo, tais como: as relações de poder e submissão, os tabus e a posição social da mulher. Por esse aspecto, julga-se necessário fazer do texto da poetisa Graça Nascimento objeto de estudo, com vistas à promoção da democratização do material literário dessa autora.

A obra da poetisa supracitada revela-se como um instrumento de micropolítica, que consiste em revisitar os papéis sociais conferidos à mulher e desmistificar protocolos promotores da inegável subalternação do sujeito feminino. Diante disso, objetiva-se, a partir de um recorte da obra *Na Nudez da Poesia* (1991), apresentar a lírica de Graça Nascimento para pontuar questões condizentes com o erotismo, o sensualismo e a emancipação sexual feminina.

Para tanto, por intermédio da análise crítica da poesia, será discutido o conceito de erotismo e pontuadas as questões ligadas ao corpo, ao desejo e a sexualidade. Ademais, será trazida à baila, por meio das ponderações dos teóricos, a importância da presença feminina na produção literária erótica. Desse modo, além das questões basilares, as quais se pretende pontuar, analisar por qual (is) vertente (s) temática (s) o discurso poético da obra analisada organiza-se e se materializa é um





dos intentos deste estudo.

### **Erotismo e autoria feminina**

A autoria feminina tem empreendido a marcha por um caminho de liberdade de expressão e domínio da palavra, (re)significando a atividade da escrita, ao suscitar a discussão sobre o corpo, o sensualismo e a sexualidade da mulher. No tocante a isso, nota-se que “É uma conquista preciosa da mulher o direito que ela conquistou de expressar na literatura as exigências internas e as perturbações sensuais de seu corpo”(ALEXANDRIAN, 1993, p. 328).

Isso porque, durante longos períodos na composição da historiografia literária ocidental, a mulher não detinha do exercício da escrita, não tocava a pena, porque a pena e o pênis estavam imbricados. Desse modo, além de se inserir no campo da produção escrita, poder revelar em palavras seus desejos lascivos mais recônditos é, de fato, uma grande conquista para o sujeito feminino.

Na literatura, por trás da palavra que sugere, camufla ou incita o desejo, reside a disseminação de um discurso estratégico-estético erigido a partir da necessidade de trazer à cena textual elementos interligados ao campo do erotismo. Tais elementos, durante longos períodos históricos, no âmbito da produção literária, foram taxados como inapropriados e até destituídos de caráter artístico, isso porque “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (BATAILLE, 1987, p. 13)

Em linhas gerais, o erotismo, de acordo com Lúcia Castello Branco, nada mais é do que um aspecto inerente à natureza humana, pois “onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica” (BRANCO, 1987, p. 14). Ou seja, por se tratar de um aspecto interligado ao campo do desejo, o fenômeno erótico é inato à espécie humana e se desdobra na vida dos sujeitos para além dos impulsos sexuais.

Dessa maneira, o erotismo se revela por meio de uma variabilidade inumerável, passando de um mero olhar tímido à concretização do desejo carnal, que produz o gozo. Representado em todos os campos da arte, o elemento erótico, reside tanto na construção de uma imagem sensual e/ou indecente do corpo quanto na produção de cenas que exprimem a concretização de um estado de excitação sexual exacerbado (ANDRADE, 2008).

No âmbito da literatura, o erotismo abarca as representações culturais de uma sociedade. E, por esse motivo, não se restringe ao tema do sexo propriamente dito, mas amplia a discussão para o terreno da interligação entre o campo do prazer e os processos cíveis envolvidos na



construção das noções de moralidade, religiosidade e ética. A obra literária revela os impasses, os ditames e os tabus que se cristalizaram no entorno do erótico.

### Corpo, desejo e erotismo nos versos de Graça Nascimento

Graça Nascimento, ao se apropriar da palavra, produz textos que vão de encontro aos paradigmas impositivos da moral cristã. Por esse motivo, viola, violenta e transgride ideais sociais embasados na referida ordem da moralidade religiosa. Na lírica dessa autora, o corpo é tratado de modo livre e isento de atribuições pecaminosas.

No poema que segue as pontuações feitas acima serão reveladas e, conseqüentemente, analisadas de modo meticoloso, para que as ponderações feitas estejam alicerçadas no que é veiculado pelo próprio texto. Considerar o caráter artístico desse é a base para que a análise textual esteja sob o paradigma da crítica literária. Eis o poema:

#### PAIXÃO

Meus seios e teus anseios  
Um par inseparável  
E nesse ato palpável  
Loucos perdemos os freios

Teus beijos e meus desejos  
São sílabas que fazem sentido  
E se o par é repartido  
Vão-se apagando os lampejos

Teu gemido e a libido  
Que me aflora e faz corar  
Não podem se afastar  
Pois afasta-se o sentido

E nesse corpo disposto  
Fica a euforia do meu  
Que viciado perdeu  
O fio da meada em teu gosto

Misturei nosso prazer  
Fiz de você meu único pulsar  
E não adianta tentar  
Que o corpo não vai responder

Tua carne em minha fome  
Tem a suprema ventura  
De acabar com a desventura  
Que minha alma consome

E quando esfregar com paixão  
O teu peito nos meus seios  
O que os excita e faz cheios  
É o pulsar do coração



E a emoção que da fêmea exala  
Acorda no macho a verdadeira essência  
E sem pudor, com ardor e irreverência  
Lê-se no corpo o que a alma fala.  
(NASCIMENTO, 1991, p. 108)

Pela disposição tipográfica do texto está nítido que ele foi construído com base em amoldes e padrões estruturais. Os elementos formais da poesia estão claramente perceptíveis tanto na cadência dos versos quanto na organização desses na cadeia estrófica.

No tocante aos referidos elementos que compõem a dimensão estrutural do texto, por ser oriunda do campo da poesia oral, Graça Nascimento optou pela redondilha maior, conferindo aos versos métrica regular nas oito quadras. Similar modo, acerca do estrato fônico, outra característica da poesia popular se mostra notadamente. Com vistas a promover a musicalidade do texto, a poetisa recorre aos esquemas de rima, conforme nota-se, respectivamente, nos dois primeiros quartetos (ABBA- CDDC), bem como no âmago das estrofes que seguem.

Em si tratando de abordagens temáticas, o texto, de ponta a ponta, apresenta um campo semântico que revela nuances de erotismo. Esta observação se dá claramente porque “[...] o erotismo no texto literário, seja tecido através de um discurso metafórico, seja através de uma linguagem indecente, visa à construção de uma imagem da sedução, de um estado de excitação sexual, de um desejo”(ANDRADE, 2008, p. 35-36).

No poema acima, a referida construção desses elementos se desdobra e se faz presente no trato semântico de todo o texto, conferindo a esse o status de obra vinculada a um campo da literatura que se apropria da palavra para falar de assuntos que têm como núcleo a libidinagem.

O título do poema, sugestivo e interligado ao conteúdo basilar que discute, é um vocábulo de etimologia voltada para o campo do desejo. “Paixão”, enquanto conceito relativo às relações afetuosas, diz respeito a um querer desenfreado que dilacera o coração e os sentidos humanos. Na primeira estrofe, essa definição é corroborada na expressão do eu lírico “loucos perdemos os freios”. Isso porque os “seios” que deveriam apenas abrigar, nos momentos de medo e “anseios”, ao sentirem um contato, geram o acendimento de tal querer.

Na segunda estrofe, por meio de uma construção metafórica, “beijos e desejos”, os quais são comparados às “sílabas”, indicando que é um par irrepartível, delineiam a construção da imagem de duas partes, que juntas formam um todo. O eu lírico feminino, assim classificado por ser quem possui o seio, parte biológica da composição corporal feminina, expressa, de modo intenso, a partir de uma confissão erótica explícita, o quanto a paixão acendeu o seu desejo. A expressão dos sentimentos voluptuosos, por parte da figura feminina, configura um tabu social.





A explicação para o dilema citado acima reside nas relações entre os sexos, as quais, por estarem calcadas em processos socioculturais que conferem à mulher o status de mero apêndice do homem, originam tal condição para aquele sujeito. Logo, “O erotismo da mulher é muito mais complexo e reflete a complexidade da situação feminina” (BEAUVOIR, 1967, p. 10).

A citação acima está pautada nos estudos realizados sobre a história das mulheres. A dívida histórica da mulher, oriunda do regime patriarcal, faz perdurar a complexidade de vida do sujeito feminino, não apenas no que concerne ao seu processo de inserção social, como também no que diz respeito a sua liberdade de ação e expressão.

Nas estrofes três e quatro, percebe-se que ao expressar os desejos lascivos mais recônditos, o eu lírico vai de encontro ao que foi expresso acima, acerca da situação feminina, uma vez que, tendo perdido “o fio da meada”, a construção de imagens que delineiam o prazer, o gozo sexual e o desejo se presentificam sem subterfúgios de nenhuma natureza.

As expressões “gemido” e “libido”, no primeiro verso da terceira estrofe, denotam o gatilho que intensifica o desejo e, concomitantemente, atribuem sentido ao próprio desejo, conforme expressado nos versos seguintes. Complementando o veio de exteriorização do estado de excitação, o “corpo disposto” incita no eu lírico o querer, a ponto de fazê-lo perder o controle situacional, o freio e o limite, por intermédio dos corpos, os quais se atraem involuntariamente.

É ponto característico da poesia de Graça Nascimento, na dimensão de suas abordagens eróticas, apresentar o corpo de modo livre e isento de atribuições pecaminosas. Isso porque, no âmbito da religiosidade, “[...] Não foram poucos os que fustigaram o corpo feminino, associando-o, conforme a teologia cristã, como um instrumento do pecado e das forças obscuras e diabólicas” (DEL PRIORI, 2002, p. 28). Por isso, de modo estratégico-estético, o discurso firmado na composição conteudista do poema analisado faz emergir a representação de um eu lírico feminino que se vê dona do próprio corpo e senhora dos seus desejos.

Na quinta estrofe, o verso de abertura já sugere a tão almejada concretização do contato entre os corpos. Todavia, a revelação de um elemento lírico-sentimentalista se desvela no interior dessa mesma estrofe. Ao expressar que para além do desejo existe o pulsar de um coração, que bate latente, o eu lírico dá vida às nuances de um sentimentalismo amoroso, que compactua, de modo complementar, com o que Bataille (1987) denomina Erotismo do Corpo. Corroborando a intensificação desse sentimentalismo, presente também na composição semântica do último verso da referida estrofe, o eu lírico afirma que “o corpo não vai responder”.

Ou seja, por se tratar de algo inerente ao campo da subjetividade, da introspecção, a justificativa desse pulsar do coração, que denota paixão, não reside na dimensão superficial, tateável



e ocular. Trata-se de algo intangível, íntimo e profundo. O sentimento é velado e, desse modo, na epiderme da pele, não se pode enxergar nada além do Eros do Corpo, do prazer carnal.

Percebe-se que, em si tratando dos infindos desdobramentos de Eros, na composição do discurso poético, “[...] o erotismo deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e de se revelar mesmo em casos de extrema sublimação dos impulsos” (BRANCO, 1987, p. 14). Incutido nos versos que revelam o querer do corpo, o erotismo, ainda que oriundo de tal querer, se vê manifesto também na palavra que exprime pormenores atados às coisas do coração. Na carne e no coração residem as tônicas de manifestação do Eros.

Nas estrofes seis e sete, as imagens construídas intentam emitir, por intermédio do discurso poético, a ligação entre o Eros do Corpo e o Eros do Coração, haja vista que ambos se fundem e se complementam na composição dos versos. A carne, na estrofe de número seis, simboliza o suprimimento da necessidade voluptuosa, ao passo que a alma é o “lócus” no qual reside a perturbação por tudo o que se sente.

Na sétima estrofe, o sentimentalismo amoroso é projetado como o gatilho até para desencadear o desejo lascivo; pois, em “o que os excita e os faz cheios/ é o pulsar do coração”, percebe-se, notadamente, o quanto o sentir conduz a ação e o quanto o desejo da carne pode ser provido e sanado, em sua completude, quando se lateja o coração de afeto, querença e paixão.

Ainda que ligado ao domínio do corpo, da sexualidade, por revelar desejos libidinais e lascivos omissos (Cf. Bataille, 1987), o erotismo é também “[...] sexualidade transfigurada: metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). Ou seja, revela os querenes da epiderme, mas também os do coração. Se presentifica no discurso enviesado nas coisas da carne, mas também nos aspectos intangíveis, que se relacionam com a linhagem do desejo amoroso, erigidos no plano afetivo.

Na última estrofe, em momento de transe entre o palpável e o intangível, na contemplação do que se sente e se deseja através do contato com o seu oposto, é revelada a essência da alma: a paixão. Essa força motriz, a qual costurou discursivamente todos os retalhos da tessitura textual, é tematizada como a impulsionadora da inegável ligação entre o corpo e o coração. Ambos, nas veredas da criação do discurso poético, presente na estrofe que desfecha o poema, se configuram não como elementos antitéticos, mas como polos, relativamente opostos, que se complementam e se coalescem.

Para Otávio Paz, “[...] Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo” (PAZ, 1994, p. 34). Ou seja, amor e erotismo são elementos que se mesclam e, diferentemente do que se propagam no âmbito social, as coisas do coração podem estar alicerçadas nos anseios do corpo e, similarmente, as coisas do corpo podem recair sobre os anseios do coração.



Seguindo a linhagem de poesias que expressam os já mensurados aspectos ligados ao campo do prazer, do corpo e do desejo, no poema abaixo, que apresenta em sua estrutura uma única estrofe, são sintetizadas em poucas palavras imagens dos referidos tópicos do erotismo.

EPITÁFIO DE UM MORTO-VIVO

Sepultaram teu corpo  
Que gemia no meu  
Ficaram meus gemidos  
Ansiando os teus  
(NASCIMENTO, 1991, p.42)

Denominado de poema pílula, pelo caráter de curta extensão, em “Epitáfio de um morto-vivo” percebe-se que a construção do paradoxo, sugerida no título do texto, diz respeito a uma estratégia estética típica do discurso literário. Nos versos, o título é justificado por intermédio dos dizeres do eu lírico. O sujeito, que está vivo, ao mesmo tempo está morto, pois sua presença, na vida do eu poético, era testificada e reafirmada pela relação que se tinha com o corpo.

Ao ser castrado o contato com o corpo de tal sujeito, pela ação de alguém indeterminado (“Sepultaram”), esse mesmo sujeito passar a ser extinto, uma vez que o que o tornara vivo e presente para o eu lírico era seu corpo, que é simbolizado como o promotor dos desejos, o propulsor dos gemidos, o causador do estado de excitação sexual.

O corpo, sob um viés de constructo social, cultural e biológico, pode ser abordado, no texto literário, a partir de múltiplas faces. No poema acima, o corpo é tematizado como uma fonte de prazer, uma força motriz que traz à tona a experiência do gozo. Desse modo, o erotismo, definido por Bataille (1987) como uma manifestação do desejo sexual, fortemente representado na experiência humana, está presente, de modo claramente perceptível, não pelas imagens, que meramente sexuais, mas pelo veio discursivo que apresenta, espontaneamente, o elemento temático “corpo” como um sanador dos quereres de um corpo alheio.

Dessa forma, percebe-se que é a manifestação do prazer da carne, que busca, incessantemente, a completude e a satisfação sexual por meio do contato com a própria carne. Carne do outro, carne que incita o desejo, carne que só é viva e surte efeito quando passível de tateável, possuída e pertencida.

De modo sinóptico, porém não lacônico, a autora imprime ao texto o seu recado. A arte de dizer muito em poucas palavras, matéria condensada na poesia, é corroborada na quadra aqui analisada. No poema acima, a espera por um corpo que é combustível e suprimento do desejo do eu lírico ascende à ideia de necessidade de posse da matéria para que se testifique a presença e relevância de tal matéria, que diz respeito à espécie humana, na vida de alguém.





A supremacia do corpo está pautada não apenas no fato de este incitar e suprir o desejo de outrem, como também na rebatida ideia de posse. Ideia esta que está impregnada nas relações entre os sexos e recorrentemente presente no discurso literário, quando o assunto é afetuosidade e envolvimento sexual entre os sujeitos (KOLONTAI, 2009). O “morto” só estaria vivo se estivesse presente em corpo. Não meramente presente em corpo, mas sendo por si só a personificação do próprio corpo, o qual cede e atende aos anseios dos incessáveis gemidos oriundos das involuntárias e instantâneas vontades da carne.

## Conclusão

A literatura denominada erótica aborda o erotismo com uma extensão da temática amorosa. O amor está intimamente ligado ao erotismo e às diversas formas de expressão da sexualidade. Esse aspecto é percebido na composição dos poemas analisados, tanto através do discurso poético quanto das palavras que integram o campo semântico. Tais expressões, ao construírem imagens de representação do desejo lascivo, dos anseios da carne e das coisas do coração, corroboram o fato de que na lírica de Graça Nascimento carne/coração se fundem.

Notadamente, os textos analisados e discutidos trazem à tona questões pertinentes de serem tocadas. Dentre elas, a emancipação sexual do sujeito feminino, mimetizado de modo hedônico, em constante busca pela satisfação e pelo prazer sexual, constitui um elemento temático substancial e de suma relevância. Ao tratar do assunto do mensurado prazer feminino, a poetisa supracitada se lança em um campo de discussão polêmico, rebatido e passível de constante revisitação: a liberdade sexual da mulher.

Desse modo, Graça faz de sua poesia um estandarte dos ideais feministas e atua, direta e incessantemente, na busca da consecução de igualdade nas relações entre os sexos. A palavra que exprime o gozo, o prazer e os desejos da carne do homem, pode também ser proferida, grafada e enunciada pela mulher para exteriorizar seus desejos lascivos mais recônditos, os quais, durante longos períodos da história da humanidade, foram silenciados, retirados de cena, castrados.

Diante desses expostos, por trazer à tessitura textual, de modo pragmático e cirúrgico, um discurso poético pautado na necessidade latente de fazer ecoar a voz da mulher, Graça Nascimento rasga o verbo para imprimir ao texto cores, texturas e sabores que incitam as impressões sensoriais do leitor e que o conduzem a uma inevitável experiência erótica no ato da leitura, por ser o texto perpassado por imagens sensualistas que delineiam a construção do corpo, do desejo e da paixão.

O erotismo da mulher, conforme expressado por Beauvoir (1967), fora sempre complexo e subordinado aos ditames de um regime cultural patriarcal que, de modo impositivo e arbitrário, atribuía à mulher o depreciativo status de subalterna. Na literatura contemporânea, a autoria



feminina dá por vencida essa referida condição do sujeito feminino e, de acordo com Alexandrian (1993), passa a empreender a marcha para um novo curso da história das mulheres.

O erotismo na literatura feminina, mais do que um elemento temático utilizado no ato da construção poética, é percebido como uma ferramenta que reverbera a liberdade de expressão, ação e atuação da mulher frente a uma sociedade cujas bases ideológicas foram alicerçadas e sedimentadas pelas reacionárias concepções e perspectivas do androcentrismo.

A lírica de Graça Nascimento apresenta as mais distintas tônicas de Eros e discute os prazeres da carne por um viés de isenção de atribuições pecaminosas, bem como dispõe de uma representação da mulher e de sua emancipação sexual distanciando-se da idealização e da fantasia para aproximar-se de um “Metanaturalismo”.

Por fim, com uma linguagem tipicamente cotidiana e um discurso poético sumariamente límpido e contundente, a poesia da já mensurada autora manifesta, através da linguagem, a sintetização de experiências, relativas ao campo sexual-afetuoso, peculiares à espécie humana. As tônicas do erotismo dão margem à construção de cenas textuais verossímeis e relativamente aproximadas da realidade prática. As temáticas dos textos, por seu caráter de atemporalidade, conferem a eles um status de estimada relevância tanto pela perspectiva com que abordam o assunto tocado quanto por seu aspecto pragmático, entendível sem restrições e isento de complexidade.

## Referências

ANDRADE, Janilto. *Erotismo em João Cabral*. Rio de Janeiro: Calibã, 2008.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. A experiência vivida (Vol. 2). 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Primeiros Passos; 136).

DEL PRIORE, M. *Corpo a Corpo com a mulher*. história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Senac, 2002.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2ª edição, São Paulo: Editora UNESP, 2009.

NASCIMENTO, Graça. *Na nudez da poesia*. Edição da autora. 1991.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.



# MEMÓRIA, IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE QUILOMBOLA: REFLEXÕES A PARTIR DAS NARRATIVAS DE SI ESTUDO SOBRE A COMUNIDADE LAGOA DO ZECA – BA

Betânia Rita dos Anjos (UEFS)<sup>100</sup>  
Luciene Souza Santos (UEFS)<sup>101</sup>

**Resumo:** Analisamos, no presente trabalho, a relação entre a memória e os processos de construção e afirmação da identidade no quilombo Lagoa do Zeca- BA. Para isso, recorreremos às narrativas orais da comunidade guardadas na memória de uma das autoras que assim, coloca-se como sujeito, porta voz da sua comunidade para ilustrar essa discussão. Em se tratando do aporte teórico referente aos estudos de memória, seguimos as contribuições de Halbwachs, (1990), Le Goff (2003) e Bósi, (1979). No que concerne à concepção de identidade, fomos guiadas pelo caminho traçado por Hall (2006) e Pollak (1992). Por último, versando o universo das narrativas orais firmamo-nos nas contribuições de Matos (2005), Benjamin (1994), Zumthor (1997), entre outros. Ao mergulhar nas memórias afetivas sobre o quilombo Lagoa do Zeca e considerar as vivências e as narrativas orais como objeto de análise desse estudo, além de afirmar a própria identidade, é que conseguimos informações para apontar traços culturais que se relacionam com a herança ancestral africana.

**Palavras-chave:** Memória; Identidade quilombola; Narrativas orais.

## Introdução

Até meus 16 anos morei na comunidade Lagoa do Zeca, e durante esse tempo pude me familiarizar com a cultura local, vivenciar e sentir a experiência de ser da zona rural, de ser do quilombo. Nesse período, ouvi muitas histórias sobre os meus antepassados e sobre seus costumes; essas histórias da comunidade e os ensinamentos absorvidos dos mais velhos se fazem vivos em minhas lembranças e são narrativas que contribuíram para a construção de minha identidade. Dessa forma, analisei as possibilidades de construção de processos identitários quilombolas, a partir das memórias que carrego desse meu lugar afetivo.

Refletindo sobre essas memórias é que me vejo ainda menina diante da porta dos mais velhos escutando narrativas sobre as manifestações culturais do meu lugar: histórias de assombração, contos de ensinamentos, lendas, mitos e outras tantas narrativas determinantes para as reminiscências sobre minha ancestralidade. E, como ponderam Haerter; Húnior; Bussoletti (2017, p.89) “é através das narrativas, da contação de histórias que nos tornamos sujeitos, nos sentimos membros de determinado grupo e nossas memórias fazem sentido, significam para nós mesmos”. Dessa forma, a minha relação com a comunidade e meu sentimento de pertencimento

---

<sup>100</sup> Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/ Universidade Estadual de Feira de Santana - E-mail: [bel.ritaka@gmail.com](mailto:bel.ritaka@gmail.com).

<sup>101</sup> Doutora Educação pelo Programa de Pós-Graduação/ Universidade Federal da Bahia (2013). Professora adjunta na Universidade Estadual de Feira de Santana E-mail: [lucienesantoz@gmail.com](mailto:lucienesantoz@gmail.com)





concretizaram a escrita deste artigo, em que analiso a relação da memória com os processos de construção da identidade no quilombo Lagoa do Zeca- BA, a partir de minhas memórias.

O trabalho está organizado seguindo, primeiramente, a discussão teórica sobre memória e identidade, onde abordamos a importância do contexto social para a memória individual e coletiva. Em seguida, discutimos sobre as narrativas orais como representação viva da memória, alinhando os pontos necessários para a compreensão da proposta. Por fim, ilustraremos a discussão com as narrativas das experiências vividas e ouvidas na comunidade, momento em que atuo como porta-voz e contextualizo Lagoa do Zeca, a partir de minhas memórias, apontando traços da identidade quilombola.

## Memória e identidade

Os estudos sobre memória, até final do século XIX, eram voltados para um conceito individual, em que as lembranças eram fixadas apenas no universo de quem as rememorava, sem considerar os fatores externos ou contextos sociais. A partir dos estudos de Maurice Halbwachs (1990) criou-se a categoria da memória coletiva, que analisa o fator social como preponderante para o trabalho de reconstrução da memória. Nessa perspectiva, a memória de um sujeito nunca é apenas dele, assim como a lembrança não pode existir separada de um grupo social. Notemos:

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referências que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva também o é. (HALBWACHS, 1990, p. 54)

Dessa forma, as lembranças individuais não existem sem abarcar o contexto social, o coletivo. Mesmo que tenhamos a sensação de ter vivenciado momentos que somente nós vimos, nossas lembranças permanecem coletivas e podem ser evocadas por outros. De acordo com HALBWACHS (1990, p. 27), isso ocorre porque jamais estamos sós, até nos momentos em que os outros não se fazem presentes fisicamente, carregamo-los em pensamentos, “Para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias.” (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Ainda analisando a memória nessa categoria, GOFF (2003, p.469) em diálogo com a pensamento de Pierre Nora, traz a memória na perspectiva do “que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado”. Nessa abordagem, a memória atua como



reservatório móvel da História, embora seja necessário ressaltar que não seja possível resgatar o passado através das memórias, e sim reconstruir o presente lembrando o que ficou do passado. Muitas das manifestações culturais de determinado grupo são passadas de geração a geração através da memória daqueles que vivenciaram dia após dia os ensinamentos dos antepassados sobre a tradição do grupo. Nesse interim, GOFF (2003, p.469) afirma que “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar- identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Essa busca pela identidade faz com que se fortifique a sobrevivência do grupo, através da memória coletiva.

No que diz respeito a constituição dessa memória coletiva, GOFF (2003, p.161) traz o conceito de Leroi-Gourhan ao dividi-la em cinco momentos: "o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica". Nessa pesquisa, há interesse maior no primeiro: o da transmissão oral, aqui enfatiza a relevância do contar como meio de manter viva a tradição, tendo a memória coletiva como alicerce para afirmar também a identidade, já que esta é detentora deste poder, sobre isso (GOFF, 2003, p.470) enfatiza:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

Sendo assim, notamos a importância da manifestação da memória como instrumento de poder e capaz de formar identidades, a memória pode ser conjecturada como elemento fundamental para construção da identidade de um grupo, uma vez que esta efetiva algumas seleções da memória, configura inclinações que guiam o indivíduo a acionar fatos do passado e, dessa forma, a memória atua como mensagem dos antepassados, transmitida por nós e destinada às próximas gerações.

Ao tratar da construção da identidade, cabe apontar os estudos de POLLAK (1992) que analisa a ligação entre a memória e a identidade enumerando três características próprias da identidade: os limites de pertencimento a determinado grupo, a continuidade temporal, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico e por último, o sentimento de coerência, assim, os diferentes elementos que compõem um indivíduo são, efetivamente, unificados:



Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.204)

Nesse contexto, ponderamos que, em Lagoa do Zeca, a identidade se constrói a partir das narrativas e memórias dos mais velhos e que serve de base para constituição dos modos de ser e viver na comunidade, sendo assim, influencia também na reorganização dos costumes na comunidade, e na manutenção da cultura dos moradores.

Compreender a identidade nesse viés é abandonar a ideia de que ela é isolada e fixa, pois a constituição da identidade passa por um processo de fragmentação e reconstrução. Para tanto, HALL (2006, p.11) afirma que está havendo uma desconstrução das perspectivas identitárias. O autor se pauta em três concepções, cada uma corresponde a diferentes períodos históricos da humanidade. A primeira corresponde ao sujeito do iluminismo (século XVIII), entendido como algo que não poderia ser alterado, nascia pronto e assim permanecia até o fim da vida, “O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p.11). Nessa concepção, a essência da identidade não poderia ser modificada. Enquanto que a segunda concepção corresponde ao sujeito sociológico (final do século XVIII e início do XIX) que compreende a identidade considerando esta a partir da interação do indivíduo com o outro, com o meio e suas influências:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2006, p. 10-11)

Sobre a terceira concepção, denominada sujeito pós-moderno, o autor traz a identidade como algo móvel que se forma e se transforma continuamente: “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12). Nessas concepções de identidade abordadas por HALL (2006), é importante salientar que, com o passar do tempo, os conceitos e as identidades vão se ampliando e a ideia de que a identidade não é inata e que se constrói em determinado contexto histórico e social vai se firmando, portanto, em Lagoa do Zeca não poderia ser diferente.





## Narrativas orais: representação viva da memória

De acordo com (BÓSI, 1979, p. 29), “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”, nessa perspectiva, compreendemos as narrativas orais como meio de concretizar e externar a memória. No momento em que as narrativas são tecidas, caminham junto a elas lembranças do tempo passado que a pessoa vivenciou – relações familiares, individuais, sociais– e quando recordamos algum acontecimento, fazemos o uso da nossa memória.

Falar de narrativas orais sem considerar a figura do narrador é andar por um caminho abstrato, portanto, cabe aqui abarcar sobre a sua importância, e para isso, partiremos da contribuição de MATOS (2005, p. 01) ao afirmar que: “ Os contadores são guardiões de tesouros feitos de palavras, que ensinam a compreender o mundo e a si mesmos. Eles semeiam sonhos e esperanças”. Nessa abordagem, o narrador atua como indivíduo capaz de espalhar sonhos entre gerações e não deixar morrer histórias contadas pelos antepassados, histórias que servem como conselhos, modos de vida e esperança no futuro vindouro. Sobre essa função do narrador, notemos como BENJAMIN (1994, 221) aborda:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz ténue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.

Benjamin (1994), em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, refere-se ao narrador como mestre, sábio, que utiliza da vasta experiência, o acervo de sua vida para disseminar sabedoria e através das narrativas, da arte de narrar a própria vida é que as experiências e seus saberes tradicionais contribuem para que o narrador configure, como bem cita Hampatê Bâ (1982) ao fazer alusão aos velhos contadores da África, “uma biblioteca viva”. Ainda nesse ponto de vista, FARIAS; PRIETO (2011, p.19) faz referência ao contador a título de guardião da memória e aponta as histórias narradas como “enciclopédia do saber coletivo das sociedades”. Nesse cenário, o portador da palavra apresenta diversos papéis fundamentais na constituição da identidade cultural de determinado grupo, pois as histórias seriam apenas pontos esquecidos no passado caso não houvesse o narrador para dar-lhes vida, representá-las e propagá-las. Como bem trouxe FARIAS; PRIETO (2011, p.21), “É bom lembrar que, embora nenhum de nós vá viver para



sempre, as histórias conseguem, pois, enquanto restar uma única pessoa que saiba contá-las, elas não morrerão” já que são essas narrativas que tecem o fio que chamamos de humanidade.

De acordo com ZUMTHOR (1997, p.52), as sociedades se constituíram através das narrativas orais, e assim, exteriorizam suas tradições e identidade e em conformidade aos estudos de Pierre Janet, o autor aclara:

Ninguém duvida que a capacidade de contar seja definidora do estatuto antropológico; de que as lembranças, os sonhos, os mitos as lendas, a história e tudo mais constituam, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo. (ZUMTHOR,1997, p.52),

Nessa perspectiva, no que diz respeito às narrativas orais, interessa-nos neste artigo, as histórias da própria vida, os relatos das experiências que fortalecem os vínculos. Entendemos que contar histórias de vida seja inspirador, sobretudo, encorajador. SANTOS (2013) reserva um capítulo de sua tese para apresentar alguns dos legados deixados pela arte de narrar e por seus contadores, “das gentes das maravilhas” como nomeia a autora, inspirada em MATOS, (2005). Em um dos legados, faz menção às histórias da própria vida como meio de desenvolver o sentimento de identidade “a partir de sua própria história, de seu sentimento de pertença, que o contador começa a demarcar um campo simbólico traçado por uma memória compartilhada, e dá forma a um sentimento de identidade individual e coletiva” (SANTOS, 2013, p. 50). Sendo assim, ao me colocar como sujeito porta voz de minha comunidade, deixo vir à tona o meu sentimento de pertencimento, minhas vivências e, as histórias ouvidas, e, sobretudo, minhas memórias do lugar.

### **Compreendendo a identidade e a ancestralidade em Lagoa do Zeca-Ba a partir de narrativas de si.**

Durante muitos anos, a história que foi sendo repassada de geração a geração no que diz respeito à historicidade da comunidade Lagoa do Zeca trata-se de um senhor chamado Zeca Dourado, que se encantou com a lagoa que havia na comunidade, A partir daí, constituiu família e, aos poucos, o local foi se povoando. A nomenclatura Lagoa *do Zeca* surgiu a partir da lagoa que havia no local e do seu primeiro morador \descobridor. Contudo, vale ressaltar que não há nenhum dado oficial que certifique tal história, visto que, como foi dito anteriormente, essa é a narrativa correspondente às memórias dos moradores que ouvi diversas vezes durante toda a minha vida, e pude repassá-la de acordo com as minhas lembranças, respeitando o que a mim foi passado. Com relação a essa transmissão, cabe:



Esta noção de “respeito pela cadeia” ou de “respeito pela transmissão” determina, em geral, no africano não aculturado a tendência a relatar uma história reproduzindo da mesma forma em que a ouviu, ajudado pela memória prodigiosa dos iletrados. Se alguém o contradiz, ele simplesmente responderá: “Fulano me falou assim!” sempre citando a fonte (HAMPATÊ BÂ, 1982, p.181).

Assim, a história da comunidade consiste em narrativas produzidas por memórias dos moradores, o que implica dizer que, como acontece também em narradores de Javé<sup>102</sup>, não há nada oficial com relação a sua historicidade, ou seja, nada escrito que possa comprovar as narrativas. Conveniente ressaltar que, na tradição Africana, as narrativas orais se encaixam perfeitamente para fins “religioso, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar a unidade primordial” (HAMPATÊ BA, 1982, p. 169). Seguindo a lógica do autor, implica dizer que, mesmo sem obter algo escrito sobre a historicidade da comunidade, nada impede de levar em consideração as narrativas dos moradores, já que na tradição africana, a fidelidade em repassar os dados orais é de valor inestimável e tem tanto valor quanto algo escrito.

Lagoa do Zeca foi legalmente oficializada como remanescente de Quilombos, em 01 de março de 2004, acontecimento ocorrido depois de consecutivas tentativas, luta cravada por Sr. Nivaldo conhecido por Nato, já falecido, (morador de Brejinhos, comunidade quilombola próxima da Lagoa do Zeca), e que foi o precursor dessa luta. Apesar da primeira iniciativa ter vindo dele, outras pessoas da comunidade buscaram e efetivaram a oficialização. De acordo com o artigo 213 da Constituição Federal de 1988, “ por ação do movimento negro e de setores comprometidos com as lutas da população negra brasileira, as comunidades remanescentes de quilombos foram reconhecidas como bem cultural nacional a ser protegido pela sociedade” (SILVA FILHO; LISBOA, 2012, p.69).

Nesse contexto, o autorreconhecimento é um dos primeiros fatores para determinar a remanescência do quilombo, em Lagoa do Zeca esse fator pode ser percebido no discurso dos moradores, nota-se o prazer ao falar “somos quilombolas”, e é notório também o reconhecimento nas manifestações culturais da comunidade. É possível perceber a influência de religiões de matrizes africanas, embora essa tradição esteja sendo apagada com o passar do tempo, mas ainda assim, alguns (bem poucos) moradores têm a crença bastante presente, tanto que, no mês de setembro, se deslocam para o povoado vizinho denominado Brejinhos, com intuito de festejar o cariru<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Filme brasileiro intitulado “*Narradores de Javé*” produzido em 2001 e dirigido por Eliane Caffé. Rodado no interior baiano, na cidade de Gamelairo da Lapa, estimula o debate pelos significados que surgem das falas de seus personagens, construído nas articulações entre presente e passado. O enredo possibilita questionar as visões e interpretações da História e refletir sobre as relações entre escrita e memória.

<sup>103</sup> Festa conhecida como homenagem a Cosme e Damião, embora haja invocação de espíritos, música com atabaques, dança, defumadores no ambiente, comidas fartas.





Sobre isso, carrego algumas lembranças. Lembro-me de minha admiração e curiosidade ao andar pelos cômodos da casa do já falecido curandeiro, ou como chamamos na região “curador”, Sr. Cisso. Uma mesa farta de comidas e bebidas; um homem segurando um defumador chacoalhando pelo espaço; espalhando muita fumaça e aromas de ervas. Perambulando pelo depósito, avistava mulheres com saias rodadas, cabelos ao vento e que dançavam com tanta vontade, que eu chegava a me questionar: qual seria a razão de tanta alegria naquela dança? A poeira subia no ambiente, elas giravam por todo lado. As pessoas ao redor apreciavam; conversavam sobre assuntos variados e eu pouco entendia. Muitas vezes, eu ria quando alguma mulher caía no chão após a música finalizar; outras vezes, sentia medo quando algumas delas gritavam durante a dança. A compreensão sempre me faltava, meus questionamentos normalmente não eram sanados, no entanto, tais lembranças se fazem vivas em minhas memórias de afeto. O cariru fez parte de minha infância e da vida de tantos outros moradores de Lagoa do Zeca. Esse aspecto pode ser explicado como influência africana por FILHO; PINTO (2012, p. 22) no livro “*Quilombolas: Resistência, História e Cultura*. Notemos:

No campo religioso, pela necessidade de livrar-se das perseguições, os africanos adotaram vários aspectos do catolicismo, a religião do grupo dominante. Várias características de religiões africanas, porém foram mantidas por estarem vinculadas a um sistema de símbolos e crenças. Permanências culturais encontram-se também na ordem material, no desenho de casas e utensílios, no reconhecimento de plantas medicinais e instrumentos de uso no trabalho, na religião e no lazer. (FILHO; PINTO, 2012, p.22)

Outro aspecto proveniente da comunidade é a fé que alguns moradores têm em curandeiros, acreditam muito em espíritos, no poder que os curandeiros têm para remover algumas doenças. Carregam muita fé em banhos com ervas, chás, rezas. Cito essa passagem como algo muito interessante, pois, essa questão das ervas para fins medicinais, rezas, chás, banhos, de acordo com AMADO (1995, p. 23), tais artifícios são provenientes da cultura africana, pode-se conferir na menção seguinte: “cravo na lapela oferecera-lhe charutos, uns pretos e fortes, de Cruz das Almas, de primeiríssima. Curió trouxera um patuá para proteger o menino contra as febres, a urucubaca e as mordidas de cobra, além de umas fitas de Bonfim”. Esse trecho me soa muito familiar, pois quando criança, meu pai me levou à curandeira para fazer um tratamento, pois ele não confiava apenas nos médicos. E, nos dias atuais, ainda é comum na comunidade, as pessoas

---

De acordo com o dicionário Kimbúdu-Portuguez coordenado por J. D Cordeiro da Matta, a palavra mais próxima foi *kalúmbu* (P. 10) que significa s. dim. De *lúmbu*. Pequeno quintal. É que também não foge da palavra “Cariru”, visto que é realizado em um quintal.

Segundo o Vocabulário Afro-Brasileiro de Yeda Pessoa de Castro em *Falares Africanos na Bahia*, (2001), a palavra que mais se aproximou em termos de significação foi a palavra *Calundu* que é de origem (banto) 1. (BR) – s. a mais antiga denominação de culto afro-baiano, registrada no século XVII na poesia de Gregório de Matos, e em, 1710, seguida de uma descrição de Nuno Marques Pereira, em peregrino na América



mais velhas, principalmente, acreditam muito no poder das ervas para fins medicinais e para isso, recorrem aos poucos curandeiros que ainda há pela região. Em se tratando desses costumes que fazem parte da cultura dos moradores, percebe-se traços dos africanos, assim, demonstra a identidade quilombola na comunidade garantindo a preservação da sua cultura.

Ainda me referindo aos costumes da comunidade, recordo-me que, por estima à tradição e respeito aos mais velhos, nas sextas-feiras santas, as crianças se reuniam bem cedo em um extenso grupo e peregrinavam pelas casas da comunidade, para pedir bênçãos. O rito consistia em entrar na residência, direcionar-se ao morador, ajoelhar-se e proferir o seguinte provérbio: “Louvado seja o nosso Senhor Jesus Cristo”, em resposta, o morador dizia: “Para sempre seja louvado”. Nesse ritual, as crianças enfileiradas aguardavam a sua vez, até que a última fosse abençoada e só aí prosseguiam para a casa do próximo morador até que todos os idosos da comunidade lhes abençoassem. Tal ato demonstra tanto respeito pelos moradores mais velhos, assim como relatado por HAMPATÊ BÂ (1982), ao referir-se aos velhos da África da região da Savana ao sul do Saara e que precisei trazer como uma das marcas memorialísticas da comunidade.

Algo bem peculiar em Lagoa do Zeca é o uso da expressão “mãe preta”. Dona Maria Rita, (minha avó), é chamada por muitas pessoas dessa forma, ela relata que tal fato se deu por questões relacionadas aos partos que ela já fez, o que era muito comum na época dela, (inclusive ela quem fez o parto de minha mãe quando nasci) e também pelo fato de amamentar as crianças quando as mães eram impossibilitadas por algum motivo. Nesse contexto, pode-se concluir que esse aspecto acontecia na época da escravidão e reflete nos dias atuais:

...a mulher negra, na função de “mãe-preta”, teve oportunidade de interagir e exercer sua influência naquele ambiente doméstico e conservador, incorporando-se à vida cotidiana do colonizador, fazendo parte de situações realmente vividas e interferindo no comportamento da criança através de seu processo de socialização linguística e de determinados mecanismos de natureza psicossocial e dinâmica (PESSOA DE CASTRO, 1997, p.02, 03).

De tal modo, percebemos mais um aspecto guardado na memória dos moradores, que se ampara na cultura africana. Vale ressaltar que, os fatos relatados aqui fazem parte de minhas lembranças sobre a comunidade, são as narrativas orais transmitidas por pessoas do meu convívio e que contribuíram para a afirmação de minha identidade quilombola.

## Considerações finais

Podemos concluir que muitos são os traços, mesmo que inconscientemente, da cultura africana presentes em Lagoa do Zeca, de tal modo, compreendemos que a memória constrói, sim,



a identidade social dos moradores como quilombolas. O autorreconhecimento presente no discurso dos moradores é um fator que garante a afirmação positiva do grupo e desenvolve o sentimento de pertencimento àquele meio social.

Através das narrativas orais carregadas de experiências e tradições da cultura africana e que são transmitidas pelos mais velhos, principalmente, é que se constitui a identidade quilombola na memória de afeto dos moradores, assim, os fatores históricos e sociais corroboram para a constituição da identidade.

Portanto, no que se refere à identidade da comunidade, percebemos que está bem interligada ao legado cultural dos antecedentes, a comunidade transporta em si memórias e tradições que muito se fundem com a história dos escravizados, muito dos legados que os africanos nos deixaram refletem de forma direta e indiretamente, na cultura dos moradores de Lagoa do Zeca.

## Referências

AMADO, Jorge. *O compadre de Ogun*. Romance; ilustrações de Crybé. 1ª ed. Rio de Janeiro, record, 1995.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov*. In: Obras escolhidas. 6. ed. Vol I. São Paulo: Brasiliense.

BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In: *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. 4ª ed.; São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

CORDEIRO DA MATA J.D. *Ensaio de dicionário Kimbúndu-Portuguez*. Lisboa, Casa Editora Antonio Maria Pebkiba, 1893.

FARIAS, Carlos. Contar histórias é alimentar a humanidade da humanidade. In: PRIETO; Benita. *Contadores de histórias: um exercício para muitas vozes*. Rio de Janeiro: Prieto Produções Artísticas, 2011.p.(19)- (24).

HAERTER, Leandro; JÚNIOR, Hércio; BUSSOLETTI, Denise. *A contação de histórias como elementos de resistência em comunidades quilombolas*. BOITATÁ, Londrina, n. 23, p. 89 -101, jan/jul. 2017.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.  
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 11ª edição, 2006.

HAMPATÉ BÂ Amadou. 1982. *A tradição viva*. In: Unesco. História geral da África. Metodologia e pré-história da África. v.1. Brasília. Unesco, MEC, UFSCar, 2010. P.167-212.





LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques *História e Memória*. 5ª. Campinas, SP: UNICAMP, 2003, p. 419-476.

MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA DE CASTRO, Yeda . *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks Editora. 2001.

PESSOA DE CASTRO, Yeda .1997. *A influência das línguas africanas no português brasileiro*. In: Secretaria Municipal de Educação - Prefeitura da Cidade do Salvador. (Org.). Pasta de textos da professora e do professor. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005. Disponível em: <<http://www.educacao.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: julho de 2021.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. Vol. 5, no 10, 1992, p. 201-202. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: Julho de 2021.

SANTOS, Luciene. *A Emília que mora em cada um de nós: a constituição do professor-contador de histórias*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 164 f. il. 2013.

SILVA FILHO. João Bernardo da. FERNANDES PINTO. Kelly Lisboa. *Quilombolas: Resistência, História e Cultura*. São Paulo: IBEP, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.



## O CORPO EXCREVE A MEMÓRIA: ANÁLISE DA PEÇA *DANCING AT LUGHNASA* DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG)<sup>104</sup>

**Resumo:** O corpo, da ordem do profano, associado ao desejo e ao impulso, reprimido em níveis individuais e coletivos pelo sistema educacional, pela censura e pelos valores católicos e desvalorizado quando comparado a uma cultura letrada, não se tornou objeto de análise pelos dramaturgos do Teatro Literário Irlandês na passagem do século XIX para o XX, tampouco a crítica teatral da época se ocupou em analisar a performance dos atores no palco. Como o próprio nome indica, o teatro irlandês tinha uma preocupação exclusivamente literária e se ocupou de registrar, através da escrita, a memória do povo irlandês. É apenas nos finais dos anos 1990 que o corpo ganha prestígio no teatro irlandês e a crítica passa a se ocupar da performance. Porém, já em 1990, o texto *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel, apresentado pela primeira vez no palco do teatro Abbey, já trazia a temática do corpo como aquele capaz de resistir e transmitir memória. Objetiva-se com este trabalho fazer uma análise da peça em questão à luz de teóricos como Foucault (1987), que discorre sobre a docilidade e controle dos corpos, e Taylor (2012) que traz à tona a discussão dos conceitos de arquivo e repertório, para pensar de que forma o corpo sofrido e reprimido assume toda sua potência e resiste para comunicar suas experiências. Embora a tradição literária permaneça na obra de Friel, *Dancing at Lughnasa* recupera, através dos rituais e da dança, o papel do corpo outrora relegado ao esquecimento: o de excrever memória.

**Palavras-chave:** Corpo; Memória; *Dancing at Lughnasa*; Teatro irlandês.

### Introdução

Desde a passagem do século XIX para o XX, a questão da memória se tornou uma preocupação nas manifestações artísticas irlandesas que tinham como objetivo criar um conceito de Irlandesidade que marcasse a diferença entre o irlandês e o colonizador e desconstruísse os estereótipos criados pelo discurso colonial. Movimentos como o Renascimento Literário Irlandês, a Liga Gaélica e, na dramaturgia, o Teatro Literário Irlandês, voltaram-se para as memórias de um tempo em que a Irlanda ainda era livre, soberana e ainda não tinha sofrido a influência da colonização inglesa, buscando encontrar a origem celta do irlandês no camponês simples em uma tentativa de preservação da cultura, da língua, dos mitos e tradições. Em resistência ao discurso colonial e seus efeitos, surge o discurso de uma cultura nacional, tentando resgatar a consciência e o orgulho nacional destruídos pelo colonizador.

Além do resgate do passado Celta, o uso do inglês na literatura irlandesa tornou-se uma forma de resistência ao mostrar o domínio do colonizado sobre a língua do opressor. Apesar de o inglês ter sido imposto, por meio da literatura, os escritores irlandeses eram livres para apropriarem-se da língua à sua maneira. O inglês passou a ser então a língua do irlandês, com características bem próprias e uma sintaxe diferenciada. Essa preocupação com a língua e, principalmente, com a língua

<sup>104</sup> Doutora em Estudos de Linguagens; [mariaisabel@cefetmg.br](mailto:mariaisabel@cefetmg.br)



escrita que remetia a um mundo letrado, educado e civilizado que tomou conta da literatura, também se fez presente no teatro, outro meio bastante utilizado pelo colonizador para o seu propósito de “civilizar”. Desse modo, as tradições do colonizador serviram como influência para a tradição do teatro irlandês, que se configurou como um drama essencialmente literário.

Para o Teatro Literário Irlandês, o dramaturgo era um escritor literário dotado de autoridade sobre sua obra. O centro da arte dramática era o discurso. Com uma preocupação exclusivamente literária, o bom teatro era aquele com um roteiro e um script bem trabalhado. O cenário e os personagens deveriam ser bem descritos. A peça, antes de chegar ao palco, deveria ser publicada e bem aceita como livro. Foi assim que o teatro irlandês se tornou essencialmente verbal.

O corpo, da ordem do profano, associado ao desejo e ao impulso, reprimido em níveis individuais e coletivos pelo sistema educacional, pela censura e pelos valores católicos e desvalorizado quando comparado a uma cultura letrada, não se torna objeto de análise pelos dramaturgos do Teatro Literário Irlandês. Do mesmo modo, a crítica teatral da época também não se ocupa em analisar as performances dos corpos dos atores no palco. Como o próprio nome indica, o teatro irlandês tinha uma preocupação exclusivamente literária e se ocupou de registrar, através da escrita, a memória do povo irlandês. Dessa forma, o texto escrito triunfava e a palavra era considerada a linguagem por excelência do teatro irlandês. Porém, o corpo sempre esteve lá, comunicando, embora tenham tentado silenciá-lo.

É apenas nos finais dos anos 1990 que o corpo ganha prestígio no teatro irlandês e a crítica passa a se ocupar da performance. Porém, já em 1990, o texto teatral de *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel, apresentado pela primeira vez no palco do teatro Abbey, já trazia a temática do corpo como aquele capaz de resistir e transmitir memória.

Caracterizada como uma peça de memória, comparada à peça *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams, dramaturgo que primeiro utilizou o termo, *Dancing at Lughnasa* apresenta o narrador-personagem Michael que narra os eventos retirados de suas lembranças enquanto o passado se encena no palco. Suas memórias estão situadas na Irlanda de 1936 e conta a história da sua família, formada predominantemente por mulheres: suas quatro tias Kate, Maggie, Agnes, Rose e sua mãe Chris. O pai de Michael, Gerry, abandonou Chris e ela cria o filho sozinha, contando com a ajuda das irmãs.

Circuncritas ao espaço doméstico, essas mulheres estão o tempo todo se dedicando ao trabalho de casa, lavando, passando, cozinhando. Apenas Kate trabalha fora em uma escola católica e, como matriarca da família, tem como função manter a família em ordem segundo os preceitos da religião e de uma sociedade controladora e disciplinadora com relação ao papel que a mulher deveria ocupar. A casa na pequena vila de Ballybeg localizada no condado de Donegal é o espaço





onde se localizam as memórias de Michael daquele Lughnasa, Festival Celta que, de acordo com o mito do deus Lugh, marca o início da colheita.

Na cultura Celta antiga, quando a história e as leis ainda não eram escritas, mas memorizadas em poemas, sua transmissão ficava sob a responsabilidade dos bardos. Essa tradição oral foi herdada pelo *shanachie* que, na Irlanda, seria o historiador ou o contador de histórias, um homem dotado de grande habilidade para narrar e que tinha o papel de disseminar a informação para o restante do clã. As histórias, os mitos e as lendas eram passados de geração a geração através de sua performance oral que tinha como palco a cozinha das cabanas dos camponeses. Desta forma, as memórias eram transmitidas.

Em *Dancing at Lughnasa*, apesar de ocupar o espaço do *shanachie* na tradicional cozinha irlandesa, Michael não está ali para narrar as lendas, os grandes acontecimentos ou o mito do deus Lugh. Michael está ali para narrar a história da desintegração de sua própria família após os efeitos da inserção da tecnologia e da chegada do progresso na Irlanda moderna. Michael traz à tona, através de suas memórias, uma Irlanda rural que é atingida pela Revolução Industrial. Na Irlanda rural, o camponês sedentário, artesão, é o guardião das memórias e das tradições. Porém, a chegada do rádio que de certa forma substitui o sentar e rememorar, a industrialização que acaba com o trabalho manual no qual as mulheres também se sentavam e contavam suas histórias, o êxodo rural do camponês que parte para a cidade em busca de melhores condições de vida são fatores dismanteladores de um espaço e de um campo de experiência comum que acabam por desagregar sua família e impor certos obstáculos à memória.

Embora a tradição literária permaneça na obra de Friel, *Dancing at Lughnasa* recupera, através dos rituais e da dança, o papel do corpo outrora relegado ao esquecimento: o de excrever memória. É por essa razão que objetiva-se com este trabalho fazer uma análise da peça em questão à luz de teóricos como Foucault (1987), que discorre sobre a docilidade e controle dos corpos, e Taylor (2012) que traz à tona a discussão dos conceitos de arquivo e repertório, para pensar de que forma o corpo sofrido e reprimido assume toda sua potência e resiste para comunicar suas experiências.

### **Corpo e memória em *Dancing at Lughnasa***

A tradição literária e o uso da palavra permanecem na obra de Friel na medida em que se tem a presença de um narrador, porém a peça, ao ser escrita para ser encenada, pressupõe a presença de uma voz e, conseqüentemente, de um corpo que entra em cena para relatar suas experiências. Há a presença do corpo masculino do narrador que se vale da memória narrativa, de



suas palavras, seu discurso e verbaliza sua interpretação dos fatos e ainda, a presença dos corpos femininos das personagens que vivenciam os próprios fatos e narram a história de maneira performática, através da atitude de seus corpos, encenando perspectivas alternativas e criando uma dissonância no palco de forma que a realidade está longe de ser objetiva.

O corpo do narrador se movimenta no palco e às vezes sai, em um jogo em que sua presença implica a interação com o passado através da memória e, sua ausência, no passado puro ao qual ele não teve acesso e que é presentificado pela performance dos corpos dos personagens. Esse jogo de presença e ausência como técnica de representação da memória já é um indício da importância do corpo no que se refere à memória e às experiências. Michael, enquanto intérprete dos fatos e conhecedor de toda a história no momento em que narra, faz sua leitura dos acontecimentos à luz de suas emoções e sentimentos e traz à exterioridade o que há de mais interior.

Enquanto verbaliza suas experiências, Michael socializa suas recordações com o público, deixando explícito o que marcou suas memórias e os afetos que o levaram a recordar: o choque com a chegada de seu tio Padre Jack, após uma missão na África, e o encantamento com chegada do rádio. Juntamente com o encanto que lhe trouxe o primeiro aparelho de rádio, Michael sente o choque ao ver como Padre Jack retorna à casa. Michael chama a atenção em sua narrativa para a aparência e atitude dos corpos que ele guardou na lembrança: Padre Jack, “encolhido e ictérico com malária” (FRIEL, 1999, p.8)<sup>105</sup> e a mãe e as tias que dançavam como “garotas do colegial excitadas” (FRIEL, 1999, p.8)<sup>106</sup> ao som da música tocada no rádio.

O corpo decadente e acometido pela doença se contrasta com a energia dessas mulheres que, embora não fossem mais tão jovens, deixaram-se levar pela excitação e pelo sentimento de liberdade proporcionado pelas músicas que ouviam. Como criança, Michael experimentava um sentimento de inquietação pelas mudanças e transformações que estavam ocorrendo. Como adulto, Michael narra com nostalgia o seu passado em uma tentativa de se redimir por sua atitude “egoísta” de ter deixado a mãe e as tias. Michael está o tempo todo interpretando os fatos e, em certo ponto de sua narrativa, percebe que Tia Kate estava certa a respeito de terem mandado Padre Jack de volta da África. Isso ocorreu não porque sua mente estava confusa, mas pelas atitudes e maneiras de portar de seu corpo que havia sido afetado pelas experiências pagãs que teve na África. Nesse momento, as ações de Padre Jack confirmam as conclusões de Michael:

---

<sup>105</sup> Todas as citações retiradas dos textos em inglês foram traduzidas por mim. No original: “shrunken and jaundiced with malaria”

<sup>106</sup> No original: “excited schoolgirls”



Nesse ponto do discurso de Michael, Jack pega dois pedaços de madeira, partes das pipas e os une. O som que eles fazem agrada a ele. Ele faz isso de novo - e de novo - e de novo. Agora ele começa a bater uma batida estruturada cujo ritmo lhe dá prazer. E, enquanto Michael continua seu discurso, Jack começa a arrastar ao ritmo de sua batida - seu corpo ligeiramente inclinado para frente, os olhos no chão, os pés se movem ritmicamente. E enquanto dança, ele murmura e canta sons ocasionais que são incompreensíveis e quase inaudíveis (FRIEL, 1999, p.65)<sup>107</sup>.

Passado o tempo, o narrador é capaz de fazer interpretações, compreendendo o motivo do desencadeamento do sentimento de choque no Lughnasa de 1936: “Isso pode ter acontecido porque o tio Jack não retornou como aquela figura resplandecente na minha cabeça” (FRIEL, 1999, p.8).<sup>108</sup> Apesar de não ter conhecido Padre Jack pessoalmente, pois há 25 anos ele havia deixado a casa para trabalhar em uma colônia de leprosos, Michael havia incorporado às suas lembranças a imagem dele como um herói. Essa imagem havia sido formada na infância de Michael através de uma fotografia de Padre Jack que havia caído acidentalmente do livro de orações de Kate e pelas histórias que suas tias e o jornal local contavam sobre o padre. Na fotografia a que Michael teve acesso e que Kate escondeu por apresentar Padre Jack como capelão das forças Britânicas no Leste da África em 1917, época em que Kate estava envolvida com a Guerra de Independência da Irlanda, Padre Jack aparecia radiante e esplêndido em seu uniforme de oficial do Exército Britânico. A imagem que Michael descreve faz lembrar a postura forte e autoritária dos corpos dos soldados descrita por Foucault no início de seu capítulo intitulado “Os Corpos Dóceis” do livro *Vigiar e Punir*. Foucault descreve a figura ideal do soldado no início do século XVII para qual “seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia” (FOUCAULT, 1987, p.117) e o corpo fabricado do soldado a partir da segunda metade do século XVIII: um corpo de postura ereta, manipulado e treinado para obedecer.

A aparência “magnificente” (FRIEL, 1999, p.17)<sup>109</sup> e o corpo disciplinado do jovem Padre Jack da fotografia se contrasta com a aparência de debilidade e fragilidade do Padre Jack idoso que retorna da África. Peter Pál Pelbart (2003) em seu capítulo intitulado “O corpo do informe” descreve a imagem de alguns corpos frágeis, à beira da morte, presentes na literatura e de que forma tais corpos adquirem uma potência, encarnando o signo de uma resistência. O corpo frágil e debilitado é um corpo afetado pelas forças do mundo. É um corpo que não aguenta mais o

---

<sup>107</sup> No original: “*At this point in Michael’s speech Jack picks up two pieces of wood, portions of the kites, and strikes them together. The sound they make pleases him. He does it again – and again – and again. Now he begins to beat out a structured beat whose rhythm gives him pleasure. And as Michael continues his speech, Jack begins to shuffle-dance in time to his tattoo - his body slightly bent over, his eyes on the ground, his feet moving rhythmically. And as he dances - shuffles, he mutters - sings - make occasional sounds that are incomprehensible and almost inaudible*”.

<sup>108</sup> No original: “*That may have been because Uncle Jack hadn’t turned out at all like the resplendent figure in my head*”

<sup>109</sup> No original: “*magnificent*”





adestramento e a disciplina. Essa decomposição e desfiguração do corpo adquire força na medida em que se trata de um corpo capaz de resistir face ao sofrimento.

O livro *The Body in Pain in Irish Literature and Culture* (2016), organizado por Emilie Pine, traz diversos artigos que fazem uma análise do corpo sofrido que há mais de 400 anos tem feito parte da Literatura e da Cultura Irlandesa. Esse sofrimento se revela de diversas formas: o sofrimento físico do corpo ferido, corpos prejudicados pela guerra, corpos vítimas de violência sexual e política, corpos devastados pela fome, pela doença, pelo luto e pela morte. Michael, através de sua narrativa, é o porta-voz de muitos desses corpos sofridos. É ele quem reporta o que aconteceu com o pai Gerry, ferido em Barcelona depois de uma queda da motocicleta e condenado a mancar para o resto da vida, pondo fim à sua carreira de dançarino e, posteriormente, sendo cuidado por sua mulher e seus três filhos até sua morte. É ele também que nos relata o triste fim de Agnes e Rose, com seus corpos sofridos de emigrantes condenadas a serviços pesados e a morrerem abandonadas em Londres. Nelas também a representação do corpo destinado a morrer de fome, descartado pela tecnologia, quando perdem seu emprego para a fábrica. Mas o corpo sofrido também faz parte da cena e é capaz de comunicar-se na figura das irmãs que se dedicam incessantemente ao trabalho e na figura de Padre Jack, acometido pela malária e pela falta de memória.

De acordo com Pelbart, “o corpo é sinônimo de uma certa impotência, e é dessa impotência que ele agora extrai uma potência superior, liberado da forma, do ato, do agente, até mesmo da postura” (PELBART, 2003, p. 46). O padre, motivo de orgulho no passado, retorna na peça como uma “forma-de-vida sem forma, sem sede de forma, sem sede de verdade, sem sede de julgar ou ser julgado” (PELBART, 2003, p.51); um homem desmemoriado, idoso, improdutivo para o trabalho, incapaz de celebrar suas missas e afetado pelas experiências que viveu na África. Esse corpo aparentemente passivo se torna intensivo e capaz de produzir realidades diferentes das que lhe deram, afetando também outros corpos e trazendo para a família Mundy novas formas de sentir a vida, de experimentar, de afetar e ser afetado, trazendo a energia e os impulsos naturais de volta à casa.

O mesmo uniforme que o deixava esplêndido, Jack veste ao final da peça. Porém, seu corpo já não é mais o mesmo da fotografia. Trata-se da descrição de um corpo que escapa, resiste e ironiza a disciplinarização:

Jack está usando um uniforme branco muito sujo e muito amassado - uma versão do uniforme em que o vemos no começo da peça. Uma das dragonas está pendurada por um fio e os botões dourados estão manchados. O uniforme é tão grande que parece que foi feito para um homem muito maior: suas mãos estão perdidas nas mangas e as calças se arrastam no chão. Na cabeça, ele usa um chapéu cerimonial tricórnio; uma vez branco como o uniforme, mas agora sujo, a plumagem quebrada e escangalhada. Ele se



movimenta em estilo militar, com a bengala do exército debaixo do braço (FRIEL, 1999, p. 103)<sup>110</sup>.

A didascália acima descreve a forma como o corpo de Padre Jack se apresenta no momento que antecede o ritual da troca de chapéus entre ele e Gerry, que está se preparando para lutar na Guerra Civil Espanhola. O corpo de Gerry caminha no sentido oposto ao de Padre Jack. De dançarino, que leva a vida em liberdade, sem preocupações e não se fixa em lugar algum, Gerry busca se disciplinar pelo exército e encontrar para si uma utilidade e uma função, alistando-se na Brigada Internacional para lutar pela república na Espanha.

No ritual de trocas, Gerry entrega seu chapéu de palha a Jack e recebe em troca seu chapéu cerimonial tricórnio. Porém, Gerry não assume uma postura de soldado, mas se põe a dançar pelo jardim também de maneira irônica. Gerry canta dois versos da música “Anything Goes” que trata de reações ao aparecimento do corpo: “Nos tempos antigos, um vislumbre de meia / foi visto como algo chocante”. (FRIEL, 1999, p.104)<sup>111</sup> Os próximos versos que completariam a canção seriam “Mas agora, Deus sabe/ Vale tudo”

Esses versos que não são cantados por Gerry, mas ecoam pelo silêncio, fazem menção à liberalidade de um corpo que se revela e se entrega aos prazeres. Essa ideia vai de encontro a um dispositivo de regras e condutas difundidas pela igreja e pelo Estado para manter o controle na Irlanda e que Kate se esforça para manter em sua família.

O termo “dispositivo” é definido por Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio “O que é um dispositivo?” e, segundo o filósofo, trata-se de um conceito bastante usado por Foucault em suas teorias e não claramente definido por ele. Associado às positividades, Agamben recupera o significado geral de dispositivo “como uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (AGAMBEN, 2009, p.35) e acrescenta: “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40).

No início da peça, é possível perceber que qualquer preocupação com o corpo ou qualquer manifestação de desejo deve ser reprimida na família Mundy. As atitudes e comportamentos do

---

<sup>110</sup> No original: “*Jack is wearing a very soiled, very crumpled white uniform - a version of the uniform we saw him in at the very beginning of the play. One of the epaulettes is hanging by a thread and the gold buttons are tarnished. The uniform is so large that it looks as if it were made for a much larger man: his hands are lost in the sleeves and the trousers trail on the ground. On his head he wears a tricorn, ceremonial hat; once white like the uniform but now grubby, the plumage broken and tatty. He carries himself in military style, his army cane under his arm*”

<sup>111</sup> No original: “*In olden times a glimpse of stocking/ was looked on as something shocking*”



corpo das irmãs como cantar e dançar, usar batom, pintar o cabelo, são tidos como associados a práticas pagãs e são condenados pela igreja católica e, na família Mundy, controlados por Kate. O controle toma conta dos corpos não apenas no sentido ascético de se privar dos prazeres com vistas a uma perfeição espiritual ou ser capaz de manter o controle do próprio corpo, mas com o objetivo de disciplinar para o trabalho.

Foucault, em seu livro “Vigiar e Punir” discorre sobre o corpo como objeto e alvo de poder das disciplinas que, apesar de já atuarem há muito tempo, a partir dos séculos XVII e XVIII se tornaram fórmulas gerais de dominação. Segundo o filósofo,

é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos (FOUCAULT, 1987, p.119).

O controle sobre os corpos é um mecanismo de poder e age fabricando “corpos dóceis”, corpos, antes de tudo voltados para o trabalho e para a utilidade. Em *Dancing at Lughnasa*, as irmãs Mundy estão o tempo todo se dedicando às tarefas e serviços de casa, pois a esfera pública não era considerada um bom lugar para as mulheres. A Igreja, o exército, a escola onde Kate trabalha e a fábrica onde Cristina vai passar o resto de sua vida são os dispositivos que atuam no controle para formar esses “corpos dóceis”. Kate sempre enfatiza as responsabilidades e deveres que devem assumir. Participar do Festival de Lugh, que envolvia dança e namoricos, seria se render aos prazeres do corpo, deixando de lado suas obrigações.

Kate: Vocês vão olhar para vocês mesmas, não vão? Apenas olhe para vocês! Dançando nessa idade? Isso é para os jovens sem deveres e sem responsabilidades e que nada têm em suas mentes a não ser prazer. [...] Vocês querem que todos riem de nós? - mulheres da nossa idade? - mulheres maduras, dançando? O que está 101 afetando vocês? E esta é a casa do padre Jack - nunca devemos esquecer isso - nunca. Não, não, não vamos dançar (FRIEL, 1999, p.24-25)<sup>112</sup>.

Apesar de não se ter nenhuma referência explícita ao *Public Dance Hall Act*, é possível recuperar, através da ênfase dada à dança na peça e da época em que os fatos da memória de Michael se sucederam, esta lei que teve as bênçãos da Igreja Católica e o total apoio do Estado

<sup>112</sup> No original: “Kate: Look at yourselves, will you? Just look at yourselves! Dancing at our time of day? That’s for young people with no duties and no responsibilities and nothing in their heads but pleasure. [...] Do you want the whole countryside to be laughing at us? – women of our years? – mature women, dancing? What’s come over you all? And this is Father Jack’s home- we must never forget that – ever. No, no, we’re going to no harvest dance”.





Livre da Irlanda em 1935. Este ato foi o resultado de uma campanha nacionalista contra a influência do jazz na cultura irlandesa e proibia a dança, sem licença, em lugares públicos como casas de dança, teatros e até mesmo em casas em que mais pessoas poderiam ser chamadas a dançar. O discurso disseminado na época é que esse tipo de dança despertava a sexualidade, bem como significava o contato com o estrangeiro, despertando também desejos de mobilidade (a bicicleta que Michael tanto quer e a moto que Gerry é capaz de pilotar são símbolos dessa mobilidade). A dança e o acesso ao exterior seriam responsáveis respectivamente pelo aumento no país do nascimento de crianças filhas de mães solteiras (como é o caso de Michael) e de emigrações (como é o caso de Agnes e Rose). Dessa forma, o controle era exercido, englobando a vida dos sujeitos em todos os aspectos. Através dessa lei, a questão da dança passou então a ser supervisionada e controlada pelo clero, pela polícia e pelo judiciário.

Fica na peça de Friel a memória de um corpo expressivo reprimido e oculto pela ordem patriarcal do nacionalismo e pela palavra escrita. Porém, ao mesmo tempo, surge a figura do corpo dançante que se apresenta como forma de transgressão do controle, como uma forma de fugir à disciplina e se dar às sensações. A utilidade e a função nos tornam presos ao corpo, ao tempo e ao espaço. O corpo dançante, por sua vez, liberta-se.

Na peça, a dança se apresenta como uma ruptura das situações corriqueiras que permite a reflexão sobre o cotidiano, suspendendo seu ritmo e inaugurando outra temporalidade e uma outra linguagem capazes de aguçar os sentidos e provocar efeitos no corpo e na memória do narrador e dos personagens. A dança se torna protagonista das memórias de Michael, a tal ponto de, ao final, constituir-se como a memória verdadeira, uma memória que não pode ser expressa por palavras, mas “não deve nada ao fato”<sup>113</sup> (FRIEL, 1999, p.107).

A imagem das irmãs dançando ao som do rádio aparece em dois momentos na peça. Primeiramente, antecipada pela narrativa de Michael ao tentar entender o porquê de o rádio lhe ter trazido sentimentos que o fizeram recordar o verão de 1936: “... talvez porque eu tenha testemunhado o vodu do Marconi enlouquecendo aquelas mulheres sensatas e as transformando em estranhas berrando” (FRIEL, 1999, p.8)<sup>114</sup>. Na narrativa de Michael, a referência ao vodu e a perda de autocontrole com alterações na identidade e na maneira de se comportar das irmãs Mundy fazem lembrar quadros de histeria que, na idade média, levaram muitas mulheres a serem lançadas à fogueira por associação à bruxaria e à feitiçaria. A semelhança com a histeria vem posteriormente

---

<sup>113</sup> No original: “*owes nothing to the fact*”

<sup>114</sup> No original: “*... maybe because I had witnessed Marconi’s voodoo derange those kind, sensible women and transform them into shrieking strangers*”



reforçada nas direções de palco em que Friel deixa uma longa descrição da cena que deve acontecer no palco:

Com essa música muito alta, essa batida forte, esse canto de gritaria, esse vai e vem paródico, há um sentido de uma ordem sendo conscientemente subvertida, das mulheres fazendo consciente e grosseiramente caricaturas de si mesmas, na verdade, de uma quase histeria sendo induzida (FRIEL, 1999, p.37)<sup>115</sup>.

Foucault (1988), em a História da sexualidade, trata da histerização do corpo da mulher como uma estratégia de poder para a regulação do corpo e da sexualidade feminina para produzir subjetividades adequadas ao capitalismo e à ordem burguesa. A palavra histeria vem do grego *hyster* que significa útero. Dessa forma, a doença foi preconceituosamente associada ao aparelho reprodutor feminino. Saturado de sexualidade, o corpo feminino deveria dedicar-se à procriação como forma de se evitar a doença. Esse discurso buscava justificar a inserção da mulher no universo familiar e privado, sendo a mulher responsável por gerar e gerir o corpo social, cuidar da família e da vida das crianças. A memória desse corpo feminino reprimido vem à tona na peça através da indução dessa quase histeria desencadeada pela música folclórica irlandesa no rádio e que se apresenta como uma válvula de escape em meio a toda repressão e controle. A forma como Friel descreve a dança remete à dança folclórica *céili* difundida pela Liga Gaélica em seu discurso nacionalista de promover a independência cultural e a desanglicização da Irlanda:

Agnes e Rose, Chris e Maggie, agora estão todas fazendo uma dança que é quase reconhecível. Elas se encontram - elas se afastam. Elas formam um círculo e rodam e rodam. Mas os movimentos parecem caricaturados; e o som é muito alto e a batida é muito rápida; e a dança quase reconhecível se torna grotesca porque - por exemplo - em vez de se darem as mãos, elas têm os braços firmemente presos ao redor do pescoço uma da outra, na cintura uma da outra (FRIEL, 1999, p. 36)<sup>116</sup>.

Tradicionalmente, a dança *céili* era dançada por casais. Na peça, as mulheres dançam sozinhas, exagerando os gestos e desenhando com os corpos uma espécie de caricatura da dança *céili*, em uma atitude de crítica ao nacionalismo irlandês que tentava disciplinar os corpos. No final da cena, a música do rádio para de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se

<sup>115</sup> No original: : *“With this too loud music, this pounding beat, this shouting – calling – singing, this parodic reel, there is a sense or order being consciously subverted, of the women consciously and crudely caricaturing themselves, indeed of near-hysteria being induced”*.

<sup>116</sup> No original: *“Agnes and Rose, Chris and Maggie, are now all doing a dance that is almost recognizable. They meet – they retreat. They form a circle and wheel round and round. But the movements seem caricatured; and the sound is too loud and the beat is too fast; and the almost recognizable dance is made grotesque because – for example – instead of holding hands, they have their arms tightly around one another’s neck, one another’s waist.”*



dão conta e continuam dançando por alguns segundos. Ao notarem que a música havia terminado, uma a uma, elas param de dançar, entreolhando-se envergonhadas, como se uma ordem houvesse sido rompida e, realmente, foi. Apesar se estarem proibidas pelas regras da igreja, da sociedade e do Estado de participarem das festividades de Lughnasa, as irmãs Mundy as realizam na cozinha de sua própria casa e expressam no corpo, a alegria, o prazer e as memórias de um corpo dançante que, na juventude, participava dos tradicionais concursos de dança em honra ao deus Lugh.

Ao trazer o corpo dançante como aquele capaz de transgredir e de garantir a sobrevivência do que foi reprimido, Friel enfatiza a importância do “repertório” na manutenção e transmissão da memória cultural. Esse conceito foi definido por Diana Taylor (2013) em comparação à definição de arquivo. Enquanto o arquivo seria composto por práticas inscritas, cujos materiais são supostamente duradouros (fontes materiais, textos escritos, documentos), o repertório seria formado por práticas incorporadas, algumas delas efêmeras e outras imutáveis (língua falada, dança, canto, ritual). É interessante ressaltar o caráter de resistência que o último apresenta.

Derrida (2001), em *Mal de arquivo*, define o arquivo por sua exterioridade e se volta para a etimologia da palavra *arkhê* que designa começo e comando, para explicar sua associação à história e ao poder, desconstruindo a ideia de que o arquivo seria um lugar de verdade, inocente ou neutro. Enquanto o arquivar, desde o início, sustenta o poder, o repertório, ao contrário, pode ser tido como um lugar de resistência. Interno ao corpo e externalizado por ele através das práticas incorporadas, o repertório é mutável e não apenas guarda, mas transforma, ressignifica e reconfigura formas culturais que por terem sido proibidas, são substituídas e alteradas em sua ordem simbólica, mas, de alguma forma, remetem à tradição.

É o que acontece na peça. A dança na cozinha, o almoço no jardim, o apanhar mirtilos, os rituais de Padre Jack, as faces primitivas que Michael pinta em suas pipas estão mais ligadas a um fazer do corpo que transmite a tradição de práticas pagãs em uma Irlanda Católica e Cristã. Na peça, as palavras finais de Michael valorizam este repertório como uma memória do corpo, uma memória em movimento que não deve nada ao fato e apresenta um grande potencial para ser transmitida ao outro. Segundo Michael,

... quando volto minha mente para o verão de 1936, diferentes tipos de memórias se oferecem a mim. Mas há uma memória daquele tempo de Lughnasa que mais me visita; e o que me fascina sobre essa memória é que ela não deve nada ao fato. Naquela memória, a atmosfera é mais real que o incidente e tudo é simultaneamente real e ilusório. Naquela memória, também, o ar é nostálgico com a música dos anos trinta. Ela vem de algum lugar distante - uma miragem de som - uma música de sonho que é ouvida e imaginada; que parece ser ela mesma e seu próprio eco; um som tão sedutor e tão hipnotizante que a tarde é enfeitiçada, talvez assombrada por ela. E o que é tão estranho nessa memória é que todos parecem estar flutuando nesses doces sons, movendo-se ritmicamente, languidamente, em completo isolamento; respondendo mais ao humor da música do que à sua batida. Quando me recordo, penso que é como dançar. Dançando com os olhos





meio fechados, pois abri-los quebraria o feitiço. Dançando como se a linguagem tivesse se rendido ao movimento - como se esse ritual, essa cerimônia sem palavras, fosse agora a maneira de falar, sussurrar coisas privadas e sagradas, estar em contato com alguma outra alteridade. Dançando como se o próprio coração da vida e todas as suas esperanças pudessem ser encontradas naquelas notas sedutoras e naqueles ritmos silenciosos e naqueles movimentos sem ruídos e hipnóticos. Dançando como se a língua não mais existisse porque as palavras não seriam mais necessárias ... (FRIEL, 1999, p.107-108)<sup>117</sup>.

Depois de terminar sua narrativa, Michael, no trecho final da peça, retoma a mesma frase do início de suas memórias: “quando eu dirijo minha mente para aquele verão de 1936, diferentes tipos de memórias de oferecem a mim.” (FRIEL, 1999, p.7, 8, 107)<sup>118</sup> Assim, o ritual da memória se reinicia, porém, sob uma nova configuração. Ao se referir às suas memórias, Michael se utiliza de um vocabulário que remete a um misticismo e um primitivismo. Palavras como “enfetizada”, “assombrada”, “feitiço” remetem a um imaginário permeado de crenças no sobrenatural e localizam sua memória em um espaço ilusório. Porém, desta vez, a recordação do Lughnasa vem carregada de registros sensoriais que se atualizam no corpo e permitem localizar a memória no campo do real: os sentimentos trazidos pela música, pelo ritmo, pelo movimento.

A linguagem verbal dá então lugar a uma linguagem do corpo, que torna visível todo um espectro de atitudes, valores e crenças. Valorizando uma linguagem e um conhecimento incorporados, saindo do campo discursivo para o performático, a peça apresenta uma memória em movimento, veiculada por corpos que dançam, cantam, vocalizam e ritualizam. O texto de Friel resgata o corpo como meio de transmissão de saber, memória e afeto em detrimento da racionalidade da escrita, e traz uma concepção de memória diferente da que se desejava construir a partir do Renascimento Literário Irlandês.

No corpo estaria a memória viva capaz de sobreviver às transformações da modernidade e às imposições do poder. A Irlanda retratada por Friel em *Dancing at Lughnasa* situa-se entre o tradicional e o moderno, porém, está longe de ser a Irlanda ideal. A repressão, a pobreza, o desemprego, a emigração são os problemas que assolam a Irlanda e trazem o sofrimento para o corpo. Mas a dança vem como uma forma de redenção, consolo e memória de tempos felizes.

---

<sup>117</sup> No original: “... when I cast my mind back to that summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me. But there is one memory of that Lughnasa time that visits me most often; and what fascinates me about that memory is that it owes nothing to fact. In that memory atmosphere is more real than incident and everything is simultaneously actual and illusory. In that memory, too, the air is nostalgic with the music of the thirties. It drifts in from somewhere far away -- a mirage of sound -- a dream music that is both heard and imagined; that seems to be both itself and its own echo; a sound so alluring and so mesmeric that the afternoon is bewitched, maybe haunted, by it. And what is so strange about that memory is that everybody seems to be floating on those sweet sounds, moving rhythmically, languorously, in complete isolation; responding more to the mood of the music than to its beat. When I remember it, I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement -- as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary ...”

<sup>118</sup> No original: “when I cast my mind back to that Summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me”.



Conforme Russel (2013) afirma, sob o ponto de vista de Brian Friel, as normas rígidas da igreja e a industrialização rápida na Irlanda são responsáveis por separar a alma do corpo. A dança seria, na peça, a forma de novamente uni-los e trazer um resgate do paganismo necessário à vida. É dessa forma que o narrador e sua memória narrativa cedem espaço para a dança e para uma memória que desta vez se escreve pelo corpo e relaciona-se à forma como o próprio teatro se encarrega de produzir e transmitir memórias.

No teatro, a presença dos corpos é fator indispensável. Tem-se tanto a presença dos corpos dos atores, quanto dos espectadores. O teatro, por ser efêmero, garante sua eternidade na repetição. Cada encenação de uma peça pode ser vista como um ato de memória na medida em que atualiza e reconfigura as performances anteriores e o próprio texto dramático. A garantia de perpetuação do teatro está na memória de quem viu o espetáculo. O espectador tem sua memória ativada por aquilo que vê, ouve e sente e leva consigo as memórias de sua experiência no teatro, sendo capaz de reportá-la aos outros.

### **Considerações finais**

Embora Friel se utilize das palavras e valorize a própria escrita em seu teatro, no texto dramático de *Dancing at Lughnasa*, o dramaturgo enfatiza e prioriza a linguagem do corpo que se manifesta por meio da dança e das atividades rotineiras do cotidiano. A memória narrativa do homem Michael apresenta-se lado a lado a uma memória do corpo feminino reprimido limitado a práticas como lavar, passar e tricotar. Nesse contexto, a dança surge com todo seu potencial de suspender a ação do tempo e do espaço e sua capacidade de estabelecer relações por meio do afeto de tal forma que as memórias de Michael, ao final, resumem-se na memória da própria dança e o corpo se revela com todo o seu potencial para armazenar e transmitir memórias.

Em *Dancing at Lughnasa*, além de sujeito do teatro, uma vez que os corpos dos personagens atuam e interpretam, o corpo como temática é também parte do texto. Ao antecipar esse retorno do corpo no texto, o mesmo se constitui também como objeto, apresentando-se para ser analisado e oferecendo-se às observações de Michael. Privilegiando a linguagem do corpo e enfatizando sua autenticidade, a peça trata também da memória do corpo reprimido em níveis individuais, mas que pode ser ampliada a níveis coletivos. Não se trata apenas de uma escrita sobre o corpo. Na peça de Friel é o próprio corpo que escreve suas memórias e se ex-creve.



## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. p.117-142.
- FRIEL, Brian. Dancing at Lughnasa. In: *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999, p.2-108.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PINE, Emilie; MCAREAVEY, Naomi; DILLANE, Fionnuala (org). *The Body in Pain in Irish Literature and Culture*. Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2016.
- RUSSEL, Richard Rankin. *Modernity, community and place in Brian Friel's drama*. New York: Syracuse University, 2013.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.





## O IMAGINÁRIO NA RELAÇÃO HISTÓRIA E FICÇÃO: UMA ANÁLISE DO CONTO “A CELA UM”, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Allana Cristina Sales Meneses (UFPI)<sup>119</sup>  
Cindy Conceição Oliveira Costa (UFPI)<sup>120</sup>

**Resumo:** A linha tênue entre história e ficção tem aberto discussões sobre o que é uma obra histórica e o que é literatura. Comumente pensamos que tudo que é literário é fictício e tudo que é da ordem da história é uma verdade incontestável. No entanto, um elemento importante para análise sobre essas discussões é o imaginário, que, por natureza, é um produtor de ideias e imagens, é o responsável pelo elo entre o racional e o campo das emoções. Diante o exposto, o presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise do imaginário no conto “A Cella Um”, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, presente no livro *No seu pescoço* (2017). No conto, a autora não usa o contexto histórico e social de seu país apenas como pano de fundo de sua narrativa, mas sim como elemento primordial para a construção das personagens, como elas são moldadas por seus contextos e vivências. Metodologicamente, nossa pesquisa possui cunho bibliográfico, em que lançamos mão, principalmente, das teorias de Pesavento (2006) e Iser (2002), que discorrem sobre o que é o imaginário e como ele atua dentro das obras literárias. Com os resultados obtidos, notamos como o imaginário atua na relação autora(or) – leitora(or), possibilitando o entendimento do real enquanto “real encenado”, validando os discursos e acontecimentos presentes na narrativa.

**Palavras-chave:** A Cella Um. Imaginário. História e Ficção. *No seu pescoço*. Chimamanda Ngozi Adichie.

### Considerações iniciais

Pensar na linha tênue entre Literatura e História é pensar nos apontamentos que geram debates e teorias sobre o assunto. Existem realmente diferenças entre os dois campos? Quais seriam? Por quê? Ora, a resposta é simples. História é tudo o que é real, sem contentamentos ou visões outras, Literatura é o extremo oposto, é tudo que é mentira, ilusão, é o não-real. Todavia, tão certo como a luz do amanhecer, essas afirmações são incoerentes.

Podemos compreender a literatura como um relato do que poderia ter sido, mas isso não implica dizer que o que aconteceu dentro de uma narrativa literária não foi verdade, pois tudo aconteceu de fato para o narrador e personagens do enredo. Comumente pensamos que tudo que é literário é fictício e tudo que é da ordem da história é uma verdade incontestável. Porém, também podemos entender a escrita literária como uma mediadora entre o mundo real e o real do mundo literário, e, assim como a literatura, a história também tem seu papel de mediadora entre os fatos e arquivos encontrados e os leitores de tempos contemporâneos que buscam saber o que aconteceu.

<sup>119</sup> Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI). Licenciada em Letras Inglês e Literatura de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: [menesesallana6@gmail.com](mailto:menesesallana6@gmail.com).

<sup>120</sup> Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI). Licenciada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura (LEcult) e do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT/PUC Minas). E-mail: [cindyoliveira87@gmail.com](mailto:cindyoliveira87@gmail.com).



O elo entre o real e o “real da narrativa” chamamos de imaginário, o pacto entre leitora(or) – autora(or). Os estudos sobre o imaginário vêm se desenvolvendo e desbravando caminhos para o entender literário e histórico, assim como apresenta semelhanças entre as duas áreas, até então colocadas em patamares diferentes. Há muitas obras literárias que romantizam, ficcionalizam eventos históricos, deixando, assim, a(o) leitora(or) com questionamentos se os acontecimentos *realmente* foram verídicos, uma vez que o contexto histórico indica que sim.

Diante o exposto, o presente artigo tem como objetivo analisar o imaginário na relação história e ficção através do conto “A Cela Um”, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, presente no livro *No seu pescoço* (2017). Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, na qual nos utilizamos, principalmente, das teorias de Sandra Pesavento (2006) e Wolfgang Iser (2002), autores que discorrem sobre o imaginário, como é a sua construção e como podemos percebê-lo dentro da narrativa literária. Ademais, entendemos que pesquisas nessa área são importantes para a abertura de novas possibilidades analíticas e reflexivas a respeito do imaginário e seus desdobramentos.

### ***No seu pescoço*: Chimamanda Ngozi Adichie e sua produção literária**

Chimamanda é uma autora contemporânea que tem ganhado destaque nos setores editoriais por suas narrativas que envolvem leitoras e leitores. Desde questões de gênero até discussões históricas sobre imperialismo e colonialismo, Adichie perpassa por narrativas criativas biográficas, que se baseiam em fatos históricos para costurar o tecido da história criada pela escritora. Seu livro mais recente, *Notas sobre luto* (2020), relata a experiência de perder os pais em um curto intervalo de tempo dentro de um cenário caótico oriundo da crise sanitária causada pela pandemia.

Nascida em Enugu, na Nigéria, no ano de 1977, Chimamanda Ngozi Adichie tem se destacado no cenário mundial da literatura de autoria feminina e feminista, que mostra claramente a luta das mulheres por direitos e reivindicação de espaços. Atualmente, a autora vive entre a Nigéria e os Estados Unidos, bem como possui obras traduzidas em mais de trinta países. Segundo ilustram os pesquisadores Eliane Testa e Leomar Sousa (2019),

Adichie trata de temas muito atuais, dentre eles: imigração, transculturalismo, violências contra a mulher, relações familiares marcadas pelo patriarcalismo, que refletem questões complexas, típicas das sociedades contemporâneas. Porém, ressaltamos que seu *leitmotiv* se volta para as questões de mulher, ou melhor, para as diferentes situações que permeiam as mulheres em relação de gênero. (TESTA; SOUSA, 2019, p. 33).



Nesse sentido, a escritora possui uma importante posição de representatividade das questões que concernem à realidade dos povos africanos, pois conforme tratam Testa e Sousa (2019, p. 33), tal representatividade tem ênfase nas vivências das mulheres nigerianas, as quais ainda são submetidas aos fortes traços de uma cultural patriarcal, imperialista, bem como colonialista, “em que elas (mulheres) não usufruem dos mesmos direitos que os homens nas relações sociais”.

Lançado pela primeira vez em 2009, *No seu pescoço*, licenciado para publicação em 19 línguas, trata-se de um compilado de contos que foi publicado no Brasil em 2017, pelo selo da Companhia das Letras. No entanto, a maioria dos contos da coletânea já haviam sido publicados separadamente, antes mesmo de Adichie publicar os seus romances mais famosos, *Hibisco roxo* e *Meio sol amarelo*, os quais são aclamados pela crítica e público leitor, tendo o segundo ganhado até uma adaptação para o cinema.

As histórias foram, portanto, produzidas ao longo da segunda metade da década de 1990 e durante o início dos anos de 2000, período no qual a escritora ainda era pouco conhecida. Quase todas as narrativas já haviam sido publicadas em revistas literárias, tais como: *The New Yorker*, *Other Voices*, *Virginia Quarterly Review*, *Zoetrope* e *The Iowa Review*, dos Estados Unidos; bem como *Granta* e *Prospect*, da Inglaterra; e *Prism International*, do Canadá. Assim, o único conto realmente inédito que compõe a obra é a sua oitava trama, intitulada “A embaixada americana”.

Na história que dá nome ao livro, uma jovem deixa sua terra natal na Nigéria para morar nos Estados Unidos, onde vivencia logo cedo a experiência de ser estrangeira, assim como as diferenças culturais, raciais e econômicas em um novo país, em que é desmistificada a ideia de “sonho americano”. Em “Uma experiência privada”, uma estudante de medicina vai com a irmã ao mercado local da cidade nigeriana de Kano e lá, surpreendida por uma rebelião, vê-se confinada na presença apenas de uma senhora mulçumana. Perdida da própria irmã, seu igual, ela é confrontada com o outro.

Desse modo, nas doze narrativas que compõem o livro, temos o que de melhor caracteriza a escrita de Adichie, através de histórias impactantes e ao mesmo tempo belas, com personagens femininas extremamente fortes. No conto “A Cela Um”, nosso *corpus* de análise, conhecemos a família de Nnamabia, um jovem de família abastada que vive em Nsukka, cidade onde se localiza o *campus* universitário. Uma temporada de assaltos às casas dos professores iniciou-se. Todos sabiam que os envolvidos eram estudantes universitários, filhos dos professores, mas, quando conversaram a respeito nos encontros docentes, apenas comentavam que a “ralé” da cidade estava atormentando o *campus* sagrado e roubando as casas.

A narrativa em estudo conta como os cultos nigerianos começaram, grupos de garotos que, inicialmente pareciam inofensivos, mas ficaram perigosos, tornando-se, assim, o que se assemelha





ao crime organizado nigeriano. No começo do enredo, Nnamabia apresentava comportamento parecido com o dos filhos dos professores, roubou as joias da mãe e forjou a cena do crime, no entanto, não recebeu punição pela ação. Mais tarde foi preso, pois estava na hora errada, no lugar errado, todavia, não era um mocinho. Na cadeia, Nnamabia inicia um processo de amadurecimento devido à prisão injusta do pai doente de um homem procurado pela polícia. Acompanhamos seu processo evolutivo narrado por sua irmã mais nova, através da sua perspectiva, sentimentos e narração.

Ao tempo que Chimamanda nos entrelaça com a história ficcional do personagem Nnamabia, imergimos no cenário nigeriano dos cultos, do posicionamento policial, no contexto histórico local, em que lemos passagens que recontam como os integrantes dos cultos agiam, como era o suborno oferecido aos policiais, como os vendedores ambulantes ofereciam suas vendas aos transeuntes de algumas avenidas, entre outros pontos. Em *No seu pescoço*, encontramos a sensibilidade de Chimamanda voltada para a temática da imigração, do preconceito racial, dos conflitos religiosos, das relações familiares, e das questões de gênero e violência. Assim, partindo da perspectiva do indivíduo para atingir o universal, Adichie explora os laços entre mulheres e homens, entre pais e filhos, África e Estados Unidos.

### **Desbravando o imaginário: uma análise de “A Cela Um”**

Ao adentrarmos na relação entre real e imaginado ou história e ficção, é importante ter em mente que, de acordo com Hayden White (1994, p. 125), a distinção mais antiga entre ficção e história, em que a ficção é compreendida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, necessita dar lugar ao reconhecimento de que “só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável”. Isso porque, como assevera o autor, não importa se o mundo é arquitetado como real ou apenas imaginado, a maneira de lhe dar um sentido é a mesma.

Segundo o pesquisador José Alencar Júnior (1996, p. 60), são múltiplos os regimes de verdade de um mesmo objeto, uma vez que um mundo não pode ser fictício em si próprio. Portanto, entre a realidade e a ficção, a diferença não se encontra no próprio objeto, “mas em nós, que convivemos com e transitamos por diferentes esferas de verdade. [...] porque as verdades nascem da imaginação da nossa tribo. Longe de se opor à verdade, a ficção é seu suplemento”. Desse modo, ao inventar possibilidades, o ficcional possibilita o acesso ao inacessível, haja vista que, na medida em que o discurso historiográfico tem no passado o seu inacessível, ele precisa da



ficcionalização para se constituir e, na ficção literária, “o que se diz e o que se pretende dizer podem estar diferentemente correlacionados” (ALENCAR JÚNIOR, 1996, p. 61).

Corroborando com essas ideias, José Carlos Reis (2010) destaca que, para ele, a história e a ficção apresentam atitudes diferentes diante da temporalidade, no entanto, realizam o mesmo fim, que é dar forma e sentido à experiência vivida. Isso ocorre, pois,

Em primeiro lugar, as narrativas histórica e ficcional são heterogêneas e se opõem, porque a primeira produz “variações interpretativas” e a segunda cria “variações imaginativas”. A narrativa histórica, mesmo sendo uma reconstrução interpretativa do passado, não se fecha em si mesma, procurando dados exteriores, objetivos, para se sustentar. [...] A narrativa histórica se diferencia da ficcional em seu esforço de inserir os seus eventos e personagens no tempo calendário, que é objetivo e exterior, cósmico e cultural, e se impõe à experiência vivida. (REIS, 2019, p. 71).

No Brasil, os estudos a respeito do imaginário começaram a desenvolver-se, significativamente, a partir de 1990 (PESAVENTO, 2006), e teóricos como Sandra Pesavento e Wolfgang Iser discutiram sobre o tema e nos apresentaram a importância do imaginário, assim como a aproximação da literatura com a história. De acordo com Iser (2002, p. 957): “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção? Como não se pode negar à legitimidade desta pergunta, cabe indagar se o ‘saber tácito’ a opor ficção e realidade – saber aceito como se fosse óbvio – ainda nos pode ser de ajuda”.

Corroborando com Pesavento (2006), os estudos sobre o imaginário abriam espaço, janelas, para a recuperação das várias formas de ver o mundo, de expressar, de sentir o real dos tempos passados através das narrativas literárias. No conto “A Cela Um”, somos levadas à época dos cultos nigerianos, que, historicamente, iniciaram-se em 1952, durante os últimos anos do domínio colonial britânico, por um conjunto de jovens idealistas. Eles incluíam o ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, Wole Soyinka, na prestigiosa Universidade de Ibadan, no Estado de Oyo, no sudoeste da Nigéria.

Os grupos tornaram-se violentos quando pequenas rivalidades se desenvolveram entre os grupos fraternais enquanto estavam em busca de prestígio, poder, mulheres e acesso a políticos corruptos que começaram a contratar membros de cultos para liberar a violência uns contra os outros. Alguns grupos são mais violentos do que outros e nem todos os membros estão envolvidos no crime. No entanto, todos eles causam medo aos nigerianos. Na narrativa, Chimamanda nos apresenta o seguinte cenário, quando os grupos começaram no espaço do *campus* universitário pacato de Nsukka:



[...] os mais conhecidos eram o Black Axe, os Buccaneers e os Pirates. Podiam ter começado como fraternidades inofensivas, mas tinham evoluído e agora eram chamados de “cultos”; jovens de dezoito anos que haviam aprendido a imitar com perfeição as bravatas vistas nos vídeos de rap americanos passavam por cerimônias de iniciação secretas e estranhas que às vezes deixavam um ou dois cadáveres na colina Odim. Armas, lealdades forçadas e machados agora eram comuns. Guerras entre os cultos agora eram comuns: um menino dizia uma gracinha para uma menina que, por acaso, era a namorada de um chefe do Black Axe, e mais tarde aquele menino, ao andar até um quiosque para comprar um cigarro, levava uma facada na coxa. Mas ele, por acaso, era membro dos Buccaneers, de modo que os outros rapazes do culto iam a um bar e atiravam no primeiro membro do Black Axe que viam, e então no dia seguinte um Buccaneer era morto a tiros no refeitório, com o cadáver caindo sobre as tigelas de sopa de alumínio, e naquela tarde um Black Axe era esfaqueado em seu quarto num alojamento masculino, deixando seu CD player todo manchado de sangue. Era insano. Isso era tão anormal que logo se tornou normal. (ADICHIE, 2017, p. 14).

No trecho elencado da narrativa, temos contato com as ações violentas que os cultos praticavam dentro do *campus* e como uma ação simplesmente desencadeava outra pior. Os nomes dos grupos violentos mais famosos que a autora apresentou no conto existem e ainda atuam pela Nigéria. Aqui chegamos no ponto em que o imaginário entra em ação, pois, apesar dos nomes dos cultos serem verídicos, somos imersos no ambiente que Chimamanda nos proporcionou. Ainda corroborando com Pesavento, o imaginário nos compele a experimentar a

Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real pautando condutas e inspirando ações. É, podemos dizer, um real /mais real que o real concreto. (PESAVENTO, 2006, p. 12)

Nesse sentido, segundo o pensamento da autora, parte-se do pressuposto de que esse real é construído pelo olhar enquanto um significado, o que possibilita que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de formas diferentes, no tempo e no espaço (PESAVENTO, 2006).

Algumas passagens do conto fazem um *link* com a realidade nigeriana, que, por sua vez, também podem fazer ligações com nossas próprias realidades. Questões como toque de recolher, reitoria universitária, sistemas prisionais, fazem sentido para a(o) leitora(or) a partir do momento em que situações experienciadas ou lidas em noticiários fizeram parte do seu real. De acordo com Iser (2002):

[...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa mais a ficção, e sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado”. (ISER, 2002, p. 970).





Experimentamos no conto elencado o contrato entre público e autor, no qual o discurso encenado é validado e a verdade do simbólico se manifesta. Pesavento (2006, p. 12) afirma que “O imaginário é sistema produtor de ideias e imagens, que suporta, na sua feitura, as duas formas de apreensão do mundo: a racional e a conceitual que formam o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível”.

Iser (2002, p. 957), explicita que “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. Assim, a preparação do imaginário é um elo entre o fazer fictício e o real, isto é, um pacto entre dois mundos que têm como conexão a(o) leitora(or) que questiona: “e se?”. Em vista disso, Pesavento colabora discutindo que:

Ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituí-la, tomando o seu lugar. O mundo passa ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos. Ou, como diria Castoriadis, a sociedade, tal como é enunciada, existe porque eu penso nela, porque eu lhe dou existência – ou seja, significação – através do pensamento. (PESAVENTO, 2006, p. 13).

Na narrativa, acompanhamos a evolução do protagonista, percebemos que o próprio personagem criava outros personagens para sua performance diante dos pais e da irmã: “O tom dele era histriônico. Senti vontade de pedir que calasse a boca, porque ele estava gostando de seu novo papel de sofredor de indignidades” (ADICHIE, 2017, p. 19-20). Desse modo, dentro da própria ficção encontramos ficção. No conto, após a prisão de Nnamabia, vemos que:

O primeiro choque de Nnamabia foi ver um Buccaneer chorando aos soluços [...] O segundo choque, alguns dias depois, foi a Cela Um, ao lado da sua. Dois policiais tinham saído da Cela Um carregando um homem morto todo inchado, parando diante de Nnamabia para se certificarem de que o cadáver estava sendo visto por todos [...] Nnamabia estava olhando para o arroz laranja-amarelado enquanto falava e, ao erguer a cabeça, eu vi que os olhos do meu irmão – meu irmão malandro – estavam cheios de lágrimas, e senti uma ternura por ele que, se alguém me pedisse, eu não seria capaz de explicar. (ADICHIE, 2017, p. 18-23).

Dialogando com Iser (2002, p. 959-960), o ato de fingir, cria simultaneamente um pressuposto central para “saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado”. De acordo com o autor previamente citado, podemos experimentar os acontecimentos vividos por Nnamabia, uma vez que a narrativa nos conduz pela trajetória do protagonista e nos convida, de maneira sutil,



a notar e compreender o que faz o personagem mudar de comportamento após a prisão de um homem já com idade avançada.

O conto nos faz emergir no enredo, sentimos o desconforto que é estar numa cela de prisão sem condições mínimas, sentimos o abuso de autoridade do poder de policiais, a angústia e apreensão que a família sentiu até o momento do reencontro com Nnamabia. Sentimos a realidade nigeriana. Tudo no conto é verdade? Foi verdade para os personagens e, por isso, como explica Pesavento:

Foram reais na “verdade do simbólico” que expressam não no acontecer da vida. São dotados de realidade, porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque nos falam do absurdo da existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida, porque falam das coisas para além da moral e das normas, para além do confessável. (PESAVENTO, 2006, p. 15).

Corroborando com o trecho acima, compreendemos que os personagens da narrativa viveram a “verdade do simbólico”. A irmã de Nnamabia, que nos relata com riqueza de detalhes as ondas de violência produzidas pelos cultos, como seu irmão, que teve a proteção de sua mãe durante a vida, e como isso provavelmente influenciou seu comportamento durante a adolescência; ou quando a irmã da protagonista relata sobre como seus pais subornavam os policiais para que a família pudesse ver Nnamabia todos os dias e fora da cela; quando o protagonista explica onde guardou o dinheiro para subornar os policiais dentro da cadeia; como ele foi castigado severamente quando enfrentou o abuso de autoridade da polícia nigeriana.

Segundo Iser (2002, p. 972) “a ilusão não ocorre por conta da ficcionalidade do texto, mas sim da ingenuidade de um modo de pensar para o qual não há diferenças entre ficção e realidade e que, assim, não é capaz de registrar os sinais do ficcional”. Nesse sentido, enquanto leitoras ou leitores, distinguimos na escrita de Chimamanda a crítica social e política, porém, a verdade do simbólico se encontra nesses fatos.

No desfecho do conto, Nnamabia conta para os pais o porquê de ter ido para a Cela Um, depois de sua explicação, sua irmã relata que ele poderia transformar toda a história em um de seus dramas, mas não o fez. Portanto, a Cela Um sendo um dos medos de Nnamabia, tornou-se uma passagem para a mudança de comportamento e reflexão sobre as suas feitura e comportamentos, que tanto machucaram seus familiares e, provavelmente, outras pessoas de seu convívio social. O personagem, desse modo, mostra-nos a sua evolução enquanto ser humano e, assim, convida-nos à meditação e compreensão sobre diversas questões sociais e políticas.



## À guisa de conclusão

O conto “A Cela Um”, de Chimamanda Ngozi Adichie, faz parte do seu primeiro compilado de contos, lançado no Brasil em 2017. A narrativa elencada para análise relata a história de um jovem oriundo de uma família de classe média que vive na cidade de Nsukka, onde localiza-se o *campus* universitário, que rouba as joias da mãe e possui o histórico de *bad boy*, ao passo que é um garoto muito popular. Assim, na narrativa analisada, imergimos no contexto social e político nigeriano, temos contatos com os cultos e com a violência que cada ação dos seus membros desencadeava, bem como acompanhamos a evolução que o protagonista desenvolve dentro da narrativa, atravessado por alguns acontecimentos dentro da cadeia.

O objetivo do presente trabalho foi fazer uma análise sobre a relação do imaginário na história e ficção. Lançamos mão de autores como Pesavento (2006) e Iser (2002) para a formulação do embasamento teórico. Como metodologia, fizemos uma pesquisa de cunho bibliográfico, utilizando autores anteriormente citados. Após a análise do conto, notamos como o imaginário atua na relação autora(or) – leitora(or), possibilita o entendimento do real enquanto “real encenado”, validando os discursos e acontecimentos presentes na narrativa.

Em vista disso, tornou-se evidente como pesquisas nessa área se mostram importantes, pois ainda na contemporaneidade nos deparamos com estereótipos definidores da literatura e história, muitas vezes deslegitimando a escrita literária, reduzindo-a apenas ao campo da ficção, do não real. No entanto, a narrativa histórica também possui suas características ficcionais, apesar de ter sido por muito tempo sancionada como a detentora das verdades dos ocorridos passados, sem contestação, o que vem mudando a partir de estudos como o que nos propomos.

Em “A Cela Um”, indagamos se os acontecimentos relatados produzidos pelos cultos chegaram a acontecer, tendo em mente que os cultos são grupos que se tornaram violentos e ainda atuam na Nigéria. Ademais, reiteramos que Adichie não usa o contexto histórico e social apenas como pano de fundo de sua narrativa, mas sim como um elemento primordial para a construção das personagens, como elas são moldadas por seus contextos e vivências. Dentro dessa linha tênue, o imaginário toma lugar, expandido horizontes para maiores reflexões, contestações, reescrituras, para novos pactos serem formados. Assim, temos o imaginário enquanto elo entre a história e a ficção.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.





ALENCAR JÚNIOR, José Leão de. História com ficção: a confecção narrativa da história e da literatura. *Rev. de Letras*, v. 18, n. 1, p. 58-61, jan./jun., 1996.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História & Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 11-27.

TESTA, Eliane Cristina; SOUSA, Leomar Alves de. Uma leitura crítico-reflexiva, pela perspectiva de gênero, dos contos “A Cela Um” e “Réplica”, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. *Revista Humanidades e Inovação*, v. 6, n. 4, v. 2, p. 31-41, 2019.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da USP, 1994.



## RELATO HISTÓRICO EM *EL SIGLO DE LAS LUCES*

Maria Stella Galvão Santos (UFRN)<sup>121</sup>

**Resumo:** O romance de Alejo Carpentier *El siglo de las luces* adota uma abordagem histórica e ideológica do século XVIII, discutindo conceitos como progresso histórico, utopia e revolução. A crítica literária tem debatido esta obra de Carpentier a este respeito há décadas, ora apontando o ceticismo do autor frente a ideias de progresso, ora enxergando-a como entusiasta da modernidade produzida no período histórico reproduzido durante a narrativa. De toda maneira, resgatar este romance e estudá-lo nos permite dialogar com autores como Alfredo Bosi, que o situa no limiar entre a literatura e a história, e Lukács, para quem a gênese e o desenvolvimento do romance histórico são consequências das grandes convulsões sociais,

**Palavras-chave:** Alejo Carpentier; *El siglo de las luces*; Revolução; Modernidade; Literatura e História.

### Introdução

O impacto social e político da Revolução Francesa nas Antilhas e a transposição para a região do Caribe da sublevação popular que sacudiu as bases das estruturas sociais de uma monarquia tradicional europeia transformaram *El siglo de las luces* no primeiro romance hispano-americano no qual se realiza uma leitura da história europeia, como apontado pela pesquisadora cubana Luisa Campuzano (2009, p. 63), “desde una perspectiva otra, latinoamericana, que a su vez redimensiona, universalizándola, la propia historia de América y, en particular, la del Caribe.”

*El siglo de las luces* é, por definição, um romance histórico, na medida em que dois séculos separam o tempo da história e o tempo da escrita, mas o romance merece o nome por muitas outras razões. O primeiro e o sétimo (e último) capítulos de *El siglo de las luces* determinam a estrutura do romance como um todo. Ao mesmo tempo, eles afirmam um projeto de escrita voltado à consciência histórica e à historicidade do mundo social e político, por meios literários. Como um gênero fundamentalmente histórico, o romance é a forma literária mais adequada para a expressão de trajetórias individuais.

O próprio autor reporta a origem do principal personagem do seu romance, o francês Víctor Hugues, cuja trajetória em vida emula a do personagem. Alguém que buscava, mais que um ideário, bons negócios aliados à política no cenário pós-Revolução Francesa de 1799. Carpentier relatou em entrevista que devia a novela a um acidente de aviação, sem graves consequências, que o manteve imobilizado durante algumas semanas na ilha de Guadalupe (Caribe): “Ahí fue donde conocí al personaje de Víctor Hugues a través del archivo de un admirador de tan poderosa figura”

<sup>121</sup> Doutora em Educação pela UFRN, com período-sanduiche na Universidade de Valência (Espanha, 2016.1). Mestranda em Literatura Comparada no programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFRN). E-mail: stellag@uol.com.br



(Arias, 1975, p. 22). Outros personagens, os adolescentes Esteban, Carlos e Sofia, em sua “desordem temporal” (idem, p. 23) são inspirados em uma família cubana que o autor conheceu nos anos 1920.

## O diálogo entre Literatura e História

De fato, o romance adota a perspectiva das leis de continuidade histórica e a teoria da ficção histórica iniciada por Lukács com a escrita de *O romance histórico* (2011, p. 27), entre os anos 1936 e 37, conforme informado na apresentação e também na nota do autor à edição alemã do autor. Ao situar no século XIX a fase clássica desta modalidade de narrativa, o autor afirma que a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão são eventos que reorganizam o tempo ao redor de si, uma vez que “fizeram da história uma experiência das massas e em escala europeia”. Mas a insurreição não impactaria somente na Europa - como se pode verificar na trama ficcional desenvolvida por Carpentier a partir de uma série de registros históricos. E, efetivamente, esta obra de Carpentier recodifica vários símbolos da Ilustração e da Revolução Francesa.

As reviravoltas produzidas na história universal a partir do levante dos cidadãos franceses contra a monarquia naquele ano de 1789 resultam na percepção do que Lukács chamará de “sentimento histórico” (2011, p. 48). Ainda na apresentação desta obra, Almeida da Silva contextualiza o fato de que foi na primeira metade do século XIX que a filosofia da história de Hegel cumpriu um papel decisivo ao demonstrar que as revoluções “constituem momentos necessários e orgânicos da evolução do espírito; basta lembrar que a Revolução Francesa, em termos hegelianos, é o ‘clarão’ o ‘salto da noite para a manhã’, a ruptura qualitativa na qual a liberdade não foi apenas concebida, mas realizada.” (LUKÁCS, 2011, p. 18)

Em nossa análise, portanto, buscamos estabelecer os pontos de contato entre o desenvolvimento do romance e a observação de que esta narrativa se encontra, no dizer de Alfredo Bosi, no limiar entre a literatura e a história: “Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso do romance histórico, sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados.” (BOSI, 2015, p. 224). Carpentier utiliza duas páginas, a título de posfácio do livro para falar “acerca de la historicidad de Víctor Hugues”, apresentando detalhes biográficos pesquisados por ele em locais como a Biblioteca Universal de Didot, hoje uma livraria homônima em Zamorra, cidade na comunidade autônoma espanhola de Castilla y León. Estes movimentos do autor ao montar sua estrutura vão ao encontro desta afirmação de Bosi (2015, p. 224, grifos do autor): “Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o modo de





*traballar, que é essencial, é ficcional*”. Ecoa, neste romance, o alerta de Bourdieu (1996, p. 290, grifo do autor), segundo o qual o trabalho do escritor é sempre resultado de um *trabalho coletivo*.

## Jogo dialético barroco

Estudioso da obra de Carpentier, González Echevarría destaca em *El siglo de las luces* sua estrutura em espiral, à diferença da estrutura cíclica, por exemplo, que compõe o romance “El reino de este mundo” [publicado pelo autor cubano em 1949]. “De este modo, el periplo espacio-temporal de los protagonistas se rige por el encadenamiento de retornos que, no obstante, nunca vuelven a la fuente primordial, a la *fuelle*, sino a imágenes fantasmagóricas, secundarias, de ésta” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2004, p. 309). Um ano antes (1948), Carpentier publica o ensaio no qual propõe um conceito que se aplica à narrativa latino-americana que despontava na época para a qual propõe mesclar o relato do realismo ao mistério da trajetória humana, base da noção do “real maravilloso” ou, como descreve o escritor, “una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico.” (CARPENTIER, 1948, p.5)

Entre os autores desse movimento, temos Alejo Carpentier, nascido no início do século XX, que segundo Bella Jozef (1989, p. 227), é “precursor do romance atual e um de seus expoentes”. Além de romancista, escreveu ensaios críticos, muitos dos quais, como os que tratam do real maravilhoso, representaram um dos portais de acesso ao estudo do neobarroco, evidenciado em suas próprias obras literárias, portanto partícipes desse movimento artístico. Dentre suas obras, escolheu-se *El siglo de las luces* como corpus desta investigação por ser um exemplo desse jogo dialético neobarroco preconizado pelos críticos vanguardistas. Isto é, a revitalização do barroco será uma das bases dos estudos que afloraram no início do século XX e foram se consolidando ao longo do século.

No âmbito da teoria literária, é inequívoca a ideia de que a literatura barroca é um fenômeno estilístico que não se restringe aos autores do século XVII, mas se verifica como uma constante humana, como reforça Eugenio D’Ors em texto ensaístico clássico *Lo barroco*, cuja primeira versão surgiu em 1932, no esplendor das vanguardas do princípio do século. “La revisión estética del concepto del barroco representa hoy uno de los temas estéticos más actuales” (1993, p. 67).

Em verdade, a trama da novela de Carpentier dialoga com o século seguinte ao barroco histórico, o século XVIII, do Iluminismo, da revisão de alguns dos mais caros valores relacionados ao humanismo contemporâneo. Este livro, publicado em 1962, exerceu influência em várias gerações de escritores, inclusive por constituir-se em um dos primeiros romances hispano-



americanos a assumir criticamente o tema da História, como pontua Josef (1989, p. 228). Em *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes não reluta em classificá-la entre as primeiras grandes imersões continentais. “Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina y inaugura, es puerta de un campo a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice.” (FUENTES, 1972, P. 49). Nesta narrativa, Carpentier usa a simbologia da luz e a articula em diferentes alegorias que explicam o significado histórico dos setecentos em âmbito hispano-americano e caribenho.

## **Ecoss revolucionários nas Antilhas**

O escritor cubano trata, neste livro, do impacto social e político da Revolução Francesa nas Antilhas, em um jogo de tensões que avultam na obra como retrato tanto da grandeza como da incerteza de novas épocas e seus impactos sociais, políticos e culturais. Na Havana barroca do final do século XVIII, os irmãos Carlos e Sofia vivem a seu bel-prazer no palacete que herdaram com a morte do pai. Partilham com o primo Esteban uma sensibilidade vagamente libertária, que não os levaria muito longe não fosse a chegada inesperada de uma figura misteriosa: Víctor Hugues, entusiasta de Robespierre e emissário da Revolução Francesa para todo o Caribe. Hugues leva a revolta a todas as ilhas e mesmo à terra firme, não hesitando sequer em mover guerra à jovem república norte-americana.

Cada vez mais radical e ensimesmado, Hugues lança mão da guilhotina para manter o poder e levar a cabo a missão que julga suprema. Víctor Hugues, mensageiro dos ventos de liberdade soprados desde França, desembarca na região com duas armas, como descreve Fuentes (1972, p. 51), “(...) el Decreto de Pluvioso del Año II que dicta la libertad para los esclavos, y la cuchilla desnuda y filosa de la guillotina: génesis y apocalipsis”. A narrativa pode ser lida de forma atemporal se a considerarmos uma alegoria dos espasmos sócio-políticos que conflagram a América Latina, incluindo-se obviamente o Brasil nesta geopolítica continental imersa em solavancos institucionais.

O texto caminha no sentido de buscar reproduzir a Revolução Francesa no Caribe entre o final do século XVIII e as primeiras luzes do século XIX. O percurso experimental da modernidade estética latino-americana, a relação entre a prática escritural do barroco americano e de seu avatar pós-moderno, o neobarroco, despontam nesta narrativa de Carpentier para lançar luzes e sufragar as tintas desta narrativa. Impossível ignorar, como afirma Escosteguy (2002, p. 35), a importância do contexto em que ocorre a ação social, o foco localizado e historicamente específico, a atenção atribuída a especificidades e particularidades articuladas a uma conjuntura histórica determinada e produzindo em consequência, uma teoria baseada em diferenças e aproximações culturais. Para Octavio Paz, o continente de fala castelhana é especialmente propício



a uma convergência de narrativas cujos traços poderiam se relacionar a uma história comum de abusos e sufocamento das culturas originárias.

La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras, sino las relaciones entre esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas relaciones contradictorias y mostrarnos cómo esas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias. A veces sueño con una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase esa vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje. (PAZ, 1981, p. 31).

Na América espanhola, o motivo da revitalização estético-literária será, portanto, autóctone, remetendo às raízes que definiriam a cultura identitária de um velho continente já chamado de novo mundo. “En prosa, los modernistas de la América española abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico, que había invadido muchos campos además de la oratoria, y el forzado y anticuado humor de los cuentistas”, como acentua Henríquez Ureña (2014, p. 261), opondo a esta visão a defesa do romance hispano-americano da segunda metade do século XX.

Na mesma direção, posiciona-se Irlemar Chiampi, “o barroco ocorrerá sempre que o discurso literário reproduza o imaginário da ciência, manejando seus enunciados (seus fragmentos) como se fossem metáforas” (1998, p. 62). Não por acaso, surge o chamado *Boom* da literatura – sobretudo narrativa – que projetará a literatura hispano-americana para o cenário internacional particularmente no período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980. Interessa-nos, portanto, lançar sobre os efeitos da produção narrativa de um dos autores que projetou mais fortemente o neobarroco e, segundo Bella Jozef (1989), um dos seus expoentes mais representativos.

### Questões identitárias

Carpentier realiza, em “Problemática de la actual novela latino-americana”, texto inaugural do consagrado livro de ensaios *Tientos y diferencias* (1974), toda uma defesa da riqueza da tipologia humana do continente para a criação e caracterização dos personagens na novelística latino-americana. Tratava-se de defender a riqueza de referências proporcionadas por este olhar *in loco*:

Nunca he entendido por qué el novelista tiene tantos malestares de creación cuanto se trata de situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de centrar, de cercar, ubicar, relacionar su psicología. Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar.[...] Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones -y cuidado que los hay, en América





Latina!- partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la *praxis* circundante. (CARPENTIER, 1974, p. 18-19),

Desde o início desta que é considerada a obra literária mais ambiciosa de Carpentier, o autor nos introduz em um mundo panorâmico marcado pelo impacto e disseminação do ideário do Iluminismo, que demarcou um novo olhar para o pensamento ocidental do século XVIII. O título da obra não poderia ser mais alusivo à época representada. Os acontecimentos que atravessam a história dos três jovens filhos da burguesia havaneira e do comerciante francês Victor Hugues têm como pano de fundo o Iluminismo, a disseminação do ideário dos revolucionários franceses e um forte movimento independentista nas então colônias espanholas. *El siglo de las luces* representa também, segundo Bosi (2015), a consolidação da passagem, no âmbito do romance hispano-americano, do regionalismo à universalização. O historiador brasileiro cita uma frase de Carpentier que funciona como exortação aos outros escritores dos continentes central e sul-americano. “Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica”. (BOSI, 2015, p. 209)

Em *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes não reluta em classificá-la entre as primeiras grandes imersões continentais: “Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice” (FUENTES, 1972, p. 49). Bella Jozef, em *O espaço reconquistado* (1974) identifica neste romance de Carpentier a presença do mito de busca da utopia. Ela enxerga na trama uma “polaridade entre os descendentes dos ‘criollos’ aristocratas e o homem novo, representado por Victor Hugues, um revolucionário europeu” (JOZEF, 1974, p. 80).

Nesta narrativa, Carpentier usa a simbologia da luz e a articula em diferentes alegorias que explicam o significado histórico dos anos setecentos em âmbito hispano-americano e caribenho. Como aponta Jozef (1974, P. 80): “Vai do específico ao arquetípico, numa arquitetura labiríntica e erudita, em que abusa de efeitos pictóricos e preciosismos”. Abundam, desde a primeira página do capítulo 1, recursos da linguagem fortemente nutrida pelo extravasamento dos sentidos, pelo exagero descritivo e imagético que submerge o leitor à medida que a parte introdutória vai se delineando. No início do livro, Carpentier brinda os leitores com uma imagem barroca para referir-se à Havana que será palco da primeira parte do romance. “Envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintas de ayer, el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco” [...]. Se compõe de “crystalerías verdes, rojas, anaranjadas, [que coloren] una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas – siempre erizada de andamios, maderas aspadadas,



horcas y cucañas de albañilería” (CARPENTIER, 1985, p. 11). Há profusão terminológica e uso desbordante de adjetivos ao longo de toda narrativa, especialmente nas passagens em que são descritos os ambientes pelos quais circulam os personagens.

Carpentier elege a capital cubana como ponto de partida do romance. Após a morte do pai, um rico comerciante *criollo*, Sofia e Carlos descobrem o prazer de viver de forma ociosa e caótica. Sofia decide não regressar ao convento onde tinha estado confinada por decisão do falecido pai para receber instruções destinadas a jovens burguesas casadoiras. Opta, após os funerais, por permanecer na casa da família, cuidando do irmão e do primo Esteban, que sofre violentos ataques de asma. Apesar da sua fortuna, o pai tinha negligenciado a casa desde a morte da esposa. Longe de parecer uma mansão, a casa pode ser confundida com uma casa de leilões, com mobiliário arruinado por estátuas úmidas, sujas ou partidas, cortinas poeirentas e porcelana desbotada.

Apenas as pinturas introduzem uma nota de beleza e equilíbrio, mas também de fatalidade e tragédia, particularmente a apocalíptica "Explosão em uma Catedral", com as suas toneladas de pedra a ruir sobre paroquianos aterrorizados. A autoria não é informada por Carpentier. Na realidade, o quadro foi pintado no século XVII pelo francês François de Nomé que adotou o pseudônimo de Mõnsu Desiderio. *El siglo de las luces*, ao ser traduzido ao francês e inglês, recebeu o título deste quadro cujo nome real é “Rey Asa de Judah destrozando el Templo”, hoje exibido no Museu Fitzwilliam, em Cambridge, Inglaterra.

Segundo o crítico norte-americano Harold Bloom no capítulo dedicado a Carpentier em *Genios* (2005), o quadro é representado no livro de modo paradigmático e estabelece o modelo apocalíptico “con base en el cual se suceden las revueltas de esclavos, la Revolución Francesa, el Terror, y la renovada esclavitud de los negros, en lo que la cábala llama la ruptura de los recipientes, destrozados por luces demasiado poderosas para ser contenidas” (BLOOM, 2005, p. 643).

## Considerações finais

*El siglo de las luces* aborda, um olho na história, outro na ficção, o impacto social e político da Revolução Francesa nas Antilhas. Trata, portanto, da relação paradoxal entre o despotismo e a busca por mudanças radicais embutida em processos revolucionários. A crítica literária dividiu-se entre aqueles que o consideram cético quanto à ideia de progresso e os que veem na estrutura narrativa um modelo de progresso que se filiaria à modernidade. A narrativa pode ser considerada atemporal se a considerarmos uma alegoria dos espasmos sócio-políticos que conflagram



esporadicamente a América Latina, incluindo-se obviamente o Brasil nesta geopolítica continental imersa em solavancos institucionais.

Escritor cubano formado dentro da tradição cultural europeia, perseguiu de forma contínua, em suas obras, uma imagem reveladora de América Latina, uma imagem que exponha as imposturas históricas e culturais que o chamado novo mundo experimentou como países colonizados. Ele elege o barroco [em chave atualizada, neobarroco] por entendê-lo como o modo mais adequado de expressão do hibridismo de uma América múltipla e mestiça, com seu caráter fragmentário visibilizado historicamente. Entende, assim, o barroquismo presente na literatura do continente como parte de um processo de renovação histórica, social e estética. Na obra de Carpentier, a linguagem barroca permite a expressão de uma realidade incomum justamente por certo viés de estranhamento frente ao cenário descrito.

Carpentier maneja um repertório cultural prolífico em termos de informação literária, pictórica e musical da época em que escreveu seus livros, na segunda metade do século XX, ainda que as referências não tenham envelhecido, ao contrário, uma leitura situada no século atual permite reconhecer várias delas até os dias correntes. Se o leitor consegue manejar toda essa gama de dados culturais, isso lhe permite multiplicar as conotações e a riqueza de sua decodificação, mas por outro lado a erudição de Carpentier não atrapalha a compreensão do texto porque a linguagem utilizada é contemporânea, sem neologismos ou regionalismos, e a história ou histórias contadas são perfeitamente legíveis.

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Carpentier, nomeadamente *El siglo de las luces*, encontramos uma obra que apresenta uma arquitetura que mescla os mitos pré-colombinos à história do Ocidente, ao mesmo tempo em que incorpora o passado latino-americano. A novelística do escritor, neste caso em particular, reivindica uma história que ecoa nas Antilhas mas cuja narrativa é produzida debaixo dos estertores e instabilidades do outrora novo mundo. A história contada desde a perspectiva dos nativos, não dos colonizadores.

## Referências

ARIAS, Salvador (Org.). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

BLOOM, Harold. *Genios*. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.





BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPUZANO, Luisa. La historia a contrapelo: el descubrimiento y la conquista según Alejo Carpentier. *Revista Casa de las Américas*. Nº 256 Jul-Sep. 2009. p. 62-76

CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *Letras y Hombres de la Venezuela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas, 1974.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

D'ORS, Eugenio.GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos, 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Epoca II. Vol. VIII Nº 15. Colima, Junio 2002, pp. 35-55.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Editorial Joaquín Mortiz., Mexico, 1974.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. [Apresentação Arlenice Almeida da Silva]. São Paulo: Boitempo, 2011.

PAZ, Octavio. *Alrededores de la literatura hispanoamericana*. In: In/ Mediaciones. 2. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981. pp. 25-37.

UREÑA, Pedro Henríquez. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 2014.



# A INTELLECTUALIDADE CABO-VERDIANA E A IMPORTAÇÃO DO DISCURSO BRASILEIRO DE Mestiçagem: UMA ANÁLISE A PARTIR DA LITERATURA DO GRUPO CLARIDADE (1936-1950)

Igor Santos Carneiro<sup>122</sup> (UEMA)

**Resumo:** O trabalho em questão busca analisar criticamente a literatura produzida pelos intelectuais cabo-verdianos da revista literária Claridade. Estes agentes históricos, situados no contexto de colonialismo lusitano, possuíam o desejo de representar Cabo Verde como uma colônia ímpar no império Português. Devido a isso lançaram mão da teoria de mestiçagem racial presente no Brasil, para reforçar o discurso colonial de que a sociedade local era crioula. Atualmente, a ideia de nação mestiça está enraizada na identidade nacional de Cabo Verde, a presente pesquisa busca entender esse processo de importação da teoria da mestiçagem, visto que as identidades nacionais são construções e não elementos naturais do ambiente. Além disso, buscamos entender o papel da classe de intelectuais cabo-verdianos, visto que estes ficavam encarregados de mediar a relação entre metrópole e colônia, sendo que os sujeitos letrados tinham influência frente aos grupos populares ao sancionar regras. Catalogamos e analisamos as fontes, ou seja, as edições da revista Claridade, e chegamos a algumas conclusões. Sendo elas, as produções da revista não problematizavam devidamente a situação deplorável do local e a teoria da mestiçagem afastava os cabo-verdianos do continente africano.

**Palavras-chave:** Cabo Verde; Claridade; Mestiçagem.

## Introdução

A revista Claridade (1936-1960), considerada a primeira manifestação da identidade de Cabo Verde, reuniu diversos pensadores que produziam textos literários a respeito do território e de sua população. Estes agentes, sendo os principais, Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa, possuíam uma educação metropolitana e formavam o exíguo grupo de pessoas que obtiveram a oportunidade de acessar a formação acadêmica e, portanto, gozavam de influência na localidade.

Cabo Verde é um pequeno arquipélago africano que foi território colonial de Portugal de 1460 a 1975. Historicamente, as ilhas de Santiago e Fogo foram cruciais para o tráfico de escravizados tendo como função a interligação da costa atlântica africana e o ocidente. A história oficial, cunhada pelo império luso, afirma que as ilhas estavam desabitadas quando os portugueses ali chegaram, o que deu espaço para o encontro de negros escravizados da Guiné e portugueses, gerando assim uma população mestiça.

No decorrer do século XX, o império passa a ter um governo com características fascistas e traços autoritários. O Estado Novo, a partir de 1940, inicia uma política de manutenção do colonialismo. Em 1951, as colônias tornam-se províncias ultramarinas de Portugal, reforçando a ideia da unidade lusitana, enquanto a ditadura do Estado Novo empreendia uma divulgação da

---

<sup>122</sup> Graduando em História Licenciatura. Contato: [igorsantosuema@gmail.com](mailto:igorsantosuema@gmail.com). Orientadora Prof.ª Dr.ª Tatiana Raquel Reis Silva.



teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, intitulada de luso-tropicalismo, que defendia a substituição das identidades africanas pela mestiça.

### **Cabo Verde: modelo ideal da colonização portuguesa**

Em Cabo Verde, os intelectuais claridosos parecem ter se adiantado a política lusa, visto que já produziam uma literatura em defesa da mestiçagem desde 1936. Essa concepção de sociedade mestiça contribuía para um sentimento de superioridade dos cabo-verdianos se comparados com outros espaços de colonização lusitana, tais como Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Cabo Verde se torna a colônia modelo, a possível prova do desenvolvimento da colonização portuguesa. Porém, essa narrativa era explorada pelo próprio império para possibilitar que o colonialismo tardio fosse mantido, já que outras potências europeias, como a Inglaterra e França, estavam descolonizando suas então colônias.

“Em 1925, os cabo-verdianos já constituíam 27% dos administradores [...] e 67% dos chefes de postos, os altos funcionários coloniais responsáveis pela introdução das políticas coloniais de Portugal” (MENDY, 2012, p. 20). De fato, os cabo-verdianos assumiam alguns postos no sistema colonial, uma vez que estavam nestes cargos ficavam responsáveis pelo recrutamento forçado, por garantir a submissão das populações locais e o estabelecimento do trabalho forçado gratuito para determinadas obras. De modo que o discurso metropolitano defendia que o cabo-verdiano, por ser mestiço, era mais civilizado que os negros de Angola, Guiné e Moçambique.

Portugal daria continuidade na ideia de Cabo Verde como colônia modelo, pois seria o exemplo perfeito de que o colonialismo português produzia descendentes por meio do empreendimento colonialista. Como defendia Gilberto Freyre, “ao mesmo tempo, é para nós, portugueses e luso-descendentes, um clima sentimental e de cultura que quase não varia da Ásia portuguesa ao Brasil, nem da África portuguesa a Cabo Verde” (FREYRE, 2010, p. 29). É visível a defesa de uma unidade cultural tendo Portugal como fio condutor enquanto supostamente atuaria como protagonista do desenvolvimento das colônias.

No caso cabo-verdiano, dentro do contexto de colonialismo tardio característico do século XX, Portugal utilizou o discurso da mestiçagem como um meio de legitimar seu domínio sobre os territórios em África. Seguindo esse caminho a mestiçagem, que aqui deve ser entendida sempre no campo da linguagem e do discurso e não no âmbito biológico, legitimaria a ideia do lusitano como um europeu diferenciado que se relacionava com as populações nativas gerando um produto superior aos negros de África, o mestiço.





## Metodologia

O trabalho em questão busca problematizar a relação da intelectualidade cabo-verdiana com o conceito de mestiçagem. Entretanto, partimos da ideia de que os claridosos eram agentes e não meros objetos no contexto aqui analisado. Dessa forma, buscamos enfatizar certo grau de protagonismo a esse grupo, por meio disso a análise do discurso veiculado pelas páginas da revista *Clareza* é o ponto central do percurso metodológico do trabalho.

Além disso, alguns intelectuais são de extrema importância para a fundamentação teórica da pesquisa, sendo eles Stuart Hall, que nos auxilia com seus estudos a respeito da identidade e representação, e Michel Foucault que elaborou uma complexa teoria que visa analisar as relações de poder e as práticas discursivas. Para o intelectual francês, as práticas de controle social não acontecem exclusivamente pelo uso da força, mas por mecanismos específicos de poder que produzem discursos a respeito do que deve ou não existir, do que é ou não verdadeiro.

Quando se definem os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica desse mesmo poder, identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria força da proibição. Ora, creio ser essa uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que esse poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considera-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2021, pp. 44-45).

O discurso, segundo uma visão foucaultiana, precisa ser visto de uma outra forma que leve em conta essas relações de poder. Preocupado com a produção de “verdades” que possivelmente seriam criadas e reguladas por práticas discursivas ele chamou a atenção pois “Teria então chegado o momento de considerar esses fatos de discurso, não mais simplesmente sob seu aspecto linguístico [...] [mas como] jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquivo, como também de luta” (FOUCAULT, 2013, pp. 18-19). No mesmo sentido, Stuart Hall defende que

Contudo, em primeiro lugar temos que, em uma cultura, o sentido frequentemente depende de unidades maiores de análise – narrativas, afirmações, grupos de imagens, discursos completos que operam por uma variedade de textos, áreas de conhecimento sobre um assunto que adquiriram ampla e notória autoridade (HALL, 2016, p. 77).



Dessa forma, à moda de Foucault, Hall (2016) afirma que é o discurso que produz os sujeitos ou os objetos, ele cria e recria os temas que devem ser lidos como verdadeiros e medeia a forma como o assunto deve ser tratado. “Assim como o discurso ‘rege’ certas formas de falar do assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele ‘exclui’, limita e restringe outros modos.” (HALL, 2016, pp. 80-81).

De modo que existia no campo simbólico lusitano uma série de discursos em torno da figura do mestiço, em um momento específico esse conceito foi positivado e utilizado em favor da política colonial. Daí em diante, os intelectuais claridosos, interessados em diferenciar Cabo Verde, lançaram mão de práticas discursivas para idealizar o arquipélago como mestiço, mas ao fazerem isso inviabilizaram discussões profundas sobre as identidades étnicas africanas que compõem o território, relegando-as a um segundo plano.

### **Análise das produções do grupo Claridade**

A revista Claridade, por meio das práticas discursivas, reforçava o sujeito cabo-verdiano mestiço e isso ia de encontro com os objetivos do império luso. De modo que o arquipélago se tornou um exemplo de que Portugal possuía um modo diferenciado de colonização que implicava numa maneira paternalista de relacionamento entre brancos e nativos africanos.

Analisaremos agora alguns escritos claridosos em busca dos discursos de reafirmação da mestiçagem como característica principal do sujeito ilhéu. Apesar de ser uma revista literária, a Claridade deu espaço para ensaios críticos que discutiam a respeito da sociedade da época. São nestes ensaios que é possível perceber uma maior defesa da miscigenação, além disso, uma possível aproximação com a teoria produzida no Brasil.

Apesar da revista Claridade ter sido fundada por Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa, ela contou com a contribuição de diversas outras pessoas que também podem se enquadrar na nomenclatura de claridosos. Em **Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil**, Osório de Oliveira chama a atenção para algumas possíveis características sociais de Cabo Verde.

O caboverdiano – já o escrevi – é, sem dúvida, a grande, a única riqueza de Cabo Verde. [...] E nota-se que o habitante de Santiago é o de menor desenvolvimento intelectual, por ser mais puramente africano, por ser menor nessa ilha a obra de miscigenação, por aí ainda influir o ‘éthos’ da África negra. [...] O alto nível mental dos caboverdianos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização portuguesa e da nossa capacidade civilizadora (OLIVEIRA, 1936, p. 4).



Na citação exposta é notável a desvalorização da herança africana, pois o autor chega a hierarquizar as ilhas cabo-verdianas, sendo a população de São Vicente considerada intelectualmente superior, por possuir mais mestiços, enquanto Santiago seria inferior por conservar mais elementos africanos. Dessa forma, lugares onde os efeitos da miscigenação são visíveis seriam entendidos como ambientes mais civilizados. É possível inferir que dentro do arquipélago existiam distinções entre as ilhas, uma diferenciação pautada na raça.

No ensaio **A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940**, escrito por Henrique Teixeira de Sousa, são expostas as possíveis diferenças na estrutura social com enfoque em uma das ilhas de Cabo Verde, a ilha do Fogo. O autor defende a existência de raças que vão sendo diferenciadas pela cor e pela maternidade ou paternidade: “a classe dos Brancos; a classe dos Mulatos, filhos de pai branco com mãe mulata ou preta, a que por comodidade chamaremos de Mestiços; a dos Mulatos propriamente ditos, filhos de pai e mãe mulatos [...]” (TEIXEIRA, 1947, p. 42). O padrão de mestiçagem valorizado é todo aquele que é fruto do relacionamento de um branco com uma mulher negra, o que remete a teoria da mestiçagem produzida por Gilberto Freyre. Quando o sujeito advém de um casal de “mulatos” ele é concebido com uma nomenclatura igual.

O autor prossegue e afirma que a divisão não acontece apenas pelo fato étnico, mas sobretudo, pelo caráter econômico dos sujeitos, porque “em Cabo Verde mestiços e mulatos podem passar à categoria social de brancos e vice-versa, consoante as suas possibilidades económicas ou sociais” (TEIXEIRA, 1947, p. 42). Existe a defesa de que o branco é todo aquele que detém fortuna, independentemente da sua tonalidade de pele, ao mesmo tempo que muitos brancos, ao perderem sua riqueza, decaíram na hierarquia social. Desse modo, é notável a defesa de que não há preconceito racial no território, pois, tudo giraria em torno da condição econômica das pessoas. O autor também recorre ao passado da ilha do Fogo para exemplificar uma possível alteração na hierarquia social:

Recorda-se com saudade na ilha a pompa, a magnificência das festas de S. João, São Pedro, S. Sebastião, S. Felipe, tanto no quintal como na sala dos sobrados da gente branca. Uma semana antes punha-se o milho no pilão e enquanto o xerém-de-festa, ao som dos tambores, e bebendo aguardado, lá em cima, na varanda e na sala do sobrado, os brancos embriagavam-se com champagne e enchiam-se de bons cakes, ao som de violinos de baile [...] Essas festas existem ainda, mas hoje é a classe média que as faz, isto é, os mestiços e os mulatos [...] (TEIXEIRA, 1947, p. 42).

Portanto, com o empobrecimento dessas famílias brancas, um grupo mestiço ascendeu e assumiu tais festividades reproduzindo os mesmos modos de agir dos brancos. Dessa forma, a mudança na estrutura social da ilha, segundo o autor, tende a eliminar a diferença entre brancos e mestiços. Esse argumento é problemático porque os mestiços são valorizados apenas a partir do





momento em que assumem práticas antes realizadas pelos lusitanos. Estes sujeitos passam a ser considerados desenvolvidos quando reproduzem os hábitos do colonizador português.

Segundo o autor a maior aceitação dos mestiços, advém da paternidade branca que impõe respeito: “[...] os mestiços, esses, passam a vida a evocar a sua paternidade e mostram-se incapazes de idênticos progressos” (TEIXEIRA, 1947, p. 42), é possível notar que o mestiço procura se afastar da herança africana e tende a valorizar a figura paterna branca. O claridoso pinçela o cabo-verdiano mestiço como agente de transformação da hierarquia social.

Esse raciocínio é influenciado pelo argumento freyreano, visto que em *Casa-grande e senzala*, defende que “a miscigenação que largamente se praticou aqui [no Brasil] corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme [...]” (FREYRE, 2006, p. 33), seria a miscigenação o fator responsável por eliminar barreiras sociais, e Teixeira argumenta de forma parecida ao se referir a ilha do Fogo.

Em **uma experiência românica nos trópicos**, Baltasar Lopes faz referência ao estudioso da língua inglesa Mencken, autor da obra *The American Language*, e afirma que “os primeiros colonos americanos tiveram forçosamente de inventar americanismos, nem que seja para descrever a paisagem e o clima, a flora e a fauna desconhecidos que os confrontam” (LOPES, 1947, p. 1). Essa passagem citada direciona a análise de Lopes para as mudanças que as línguas europeias sofreram dentro dos territórios coloniais e para exemplificar que em Cabo Verde a língua portuguesa também sofreu alterações:

Para maior exactidão, circunscrevo-me ao crioulo de Cabo Verde, que me oferece possibilidades mais directas e seguras de estudo. Ora, verifica-se que se trata de um dialecto de estrutura morfológica integralmente de cunho português e de léxico do qual só uma pequena percentagem não provém do reinol. Bem sei que muita gente se sente desnorteada perante o aspecto fonético que as formas coboverdianas apresentam [...] O que dá a aparência de aberração ao crioulo, em comparação com os dialectos da Metrópole, reduz-se aos seguintes factores: a) – o aspecto fonético; b) – a simplificação do sistema morfológico; c) – a sobrevivência de arcaísmos, tanto vocabulares como sintáticos que, ou desapareceram totalmente na fala da Metrópole, ou se acantonaram ali numa restrita existência dialectal (LOPES, 1947, p. 3).

O claridoso tenta estabelecer as diferenças entre a língua falada em Cabo Verde e a utilizada na metrópole portuguesa. A língua cabo-verdiana surge como uma importante característica da identidade do sujeito ilhéu, mesmo que ela venha do português, consegue manter uma distinção considerável do padrão reinol. Ou seja, a presença da herança africana no arquipélago está também na sua língua. É quase impossível que um espaço exíguo como as ilhas de Cabo Verde, estas que foram inseridas no sistema de tráfico negreiro durante séculos, não tivessem influências



linguísticas advindas do continente africano. No decorrer do ensaio, Baltasar Lopes compara Cabo Verde ao Brasil e cita diretamente Gilberto Freyre:

No entanto, impressionaram-me sempre a exeguidade da contribuição possivelmente de origem africana no léxico de Cabo Verde e a relativa pobreza dela no léxico brasileiro – pobreza quando se atenta à extraordinária importância do elemento afro-negro na vida social e económica e na formação da sociedade brasileira, a ponto de o documentadíssimo e arguto Gilberto Freyre sustentar que todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelos louros, traz na alma, se não também no sangue, a marca ou a pinta do negro (LOPES, 1947, p. 6).

Existe um esforço para diminuir a herança africana na língua cabo-verdiana, ao passo que o claridoso se achega ao Brasil por meio dos estudos do sociólogo Gilberto Freyre, faz alusão a mestiçagem e defende a existência de uma espécie de democracia social em Cabo Verde que “possibilita o contacto permanente entre o instruído e o povo iletrado; há ainda a crescer, [...] a chamada ‘mobilidade vertical’, a qual dá um acentuado carácter de fluidez à posição de cada indivíduo ou família na escala das hierarquias” (LOPES, 1947, p. 9). Dessa forma, a língua cabo-verdiana é utilizada por todos e a “democracia social” teria retirado qualquer sentido ao conceito de “raça”. Assim, ser branco não significa gente etnicamente branca, mas sim, gente que ocupa bons lugares na hierarquia social. Essa argumentação do claridoso nos remete diretamente as conclusões de Gilberto Freyre e a suposta democracia social defendida por ele:

Se somos – como me parece – uma unidade psicológica e ao mesmo tempo cultural, e entre nós se desenvolveram motivos e estilos de vida essencialmente os mesmos, dentro da tendência geral, que me parece ter sido aquela: a tendência para a mestiçagem, que importa em pendor para a democratização social. Essa se operaria, com maior ou menor intensidade, nas várias áreas de colonização portuguesa [...] (FREYRE, 2010, p. 28).

A influência dos postulados de Gilberto Freyre, assim como a defesa da mestiçagem e democracia social, são visíveis. Isso nos leva a notar uma série de afastamentos de Cabo Verde do continente africano e a aproximação da metrópole portuguesa. Gilberto Freyre defendia que “no caso dos povos lusotropicals acontece, porém, isto de singular; não deixam de ser lusos ao tomarem consciência de sua condição de povos extraeuropeus. Com um novo tipo de civilização a desenvolver” (FREYRE, 2010, p. 131). Portanto, havia o intuito de elencar a herança portuguesa como suporte para a formação de outras culturas interligadas, porém diferentes.



## Conclusão

Vimos que as relações de poder e as práticas discursivas são interligadas. Para Foucault, as práticas de controle social não acontecem exclusivamente pelo uso da força, mas por mecanismos específicos de poder que produzem discursos que ditam o que deve ou não existir, do que é ou não verdadeiro. Portanto, o discurso precisa ser visto de uma outra forma que leve em conta essas relações. Os intelectuais da revista cabo-verdiana possuíam influência suficiente para afirmar o que era ser cabo-verdiano, pois dificilmente alguém naquele contexto social duvidaria deles.

De fato, os claridosos tiveram acesso ao estudo no liceu e alguns chegaram à faculdade. Baltasar Lopes, por exemplo, era filólogo e se tornou reitor do mais importante liceu de Cabo Verde, enquanto Teixeira de Sousa se tornou um médico e Jorge Barbosa era funcionário da alfândega. Em uma sociedade onde a maioria das pessoas não tinha o privilégio de ingressar no curso superior, estes sujeitos eram considerados figuras proeminentes e de muita relevância.

A revista *Claridade* parece ter feito o esforço discursivo para definir o que era ser e não ser cabo-verdiano. Daí em diante, ser de Cabo Verde significava assumir a identidade mestiça, valorizar a paternidade branca e lusitana, mas acima de tudo defender uma narrativa de diferenciação a respeito das identidades africanas. Ser cabo-verdiano, segundo a *Claridade*, era não ser africano. As representações em torno da sociedade local permitiam que existissem hierarquias até mesmo entre as ilhas do arquipélago, onde aquelas com maior grau de miscigenação eram consideradas superiores as outras com maior herança afro-negra.

Portanto, é visível a influência da teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre na intelectualidade claridosa, estes sujeitos estavam interessados em pincelar Cabo Verde como uma colônia diferenciada das demais. Nessa empreitada o agente principal é o mestiço, considerado um protagonista que altera a hierarquia social antes dominada apenas pelos brancos.

Essa série de narrativas que envolviam a miscigenação eram positivas para o império português, que naquele momento tinha interesse em perpetuar o colonialismo e, portanto, permitiu e patrocinou a disseminação de tais ideias para provar que seu sistema colonial era diferenciado das outras nações. Mas a lógica dessa política foi, e ainda é, danosa para as identidades negras, uma vez que dificulta o reconhecimento do racismo presente em espaços colonizados, e acaba atrapalhando a formação de quadros de resistência contra ele.

## Referências

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz&Terra, 2021.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.





FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou*. São Paulo: É Realizações, 2010.

HALL, Stuart. *Cultural e representação*. Rio de Janeiro: Ed. Puc Rio, 2016.

MENDY, Peter Karibe. Amílcar Cabral e a libertação da Guiné-Bissau: contexto, desafios e lições para uma liderança africana efetiva. In: LOPES, Carlos. *Desafios contemporâneos da África*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.



## POR UMA NATUREZA SOCIOLÓGICA DA MEMÓRIA: ANÁLISE DO POEMA “PROFUNDAMENTE”, DE MANUEL BANDEIRA, À LUZ DA TEORIA DA MEMÓRIA COLETIVA DE MAURICE HALBWACHS

Luzia Silva Pinto (UESB)<sup>123</sup>

Marcello Moreira (UESB)<sup>124</sup>

**Resumo:** O presente trabalho propõe-se legitimar, à luz da influência sociológica de Émile Durkheim (1858-1917), que o sociólogo francês, Maurice Halbwachs (1877-1945), ancorou sua Teoria da Memória Coletiva nos quadros sociais da memória, teoria essa que o tornou nome cativo, nos estudos de Memória, na Contemporaneidade. Tendo em vista que o entendimento de tal teoria e, por extensão, de tal memória configura-se como sendo de importância primacial para a inteligibilidade do estudo que aqui se pretende encetar, objetiva-se, com tanto mais razão, demonstrar de que forma se dá a instigante (e interessante) relação entre Memória Individual e Memória Coletiva a partir da análise do poema “Profundamente”, do poeta modernista brasileiro, Manuel Bandeira, posto que a compreensão de tal relação redundaria no ponto nodal para o empreendimento de um estudo consistente acerca da dimensão social da memória. Ademais, cumpre pôr plenamente a claro que a análise do referido poema, além de levar na devida conta os aspectos linguísticos, ainda trará à baila categorias caras à teoria halbwachiana da memória, segundo a qual esta é relacional porque construída no cerne das relações sociais. Finalmente, intenta-se corroborar que, no fulcro do pensamento halbwachiano, toda memória, inclusive a individual, é de natureza coletiva.

**Palavras-chave:** Maurice Halbwachs; Memória Coletiva; Manuel Bandeira; Poema “Profundamente”.

O presente trabalho propõe-se legitimar, à luz da influência sociológica de Émile Durkheim (1858-1917), que o sociólogo francês, Maurice Halbwachs (1877-1945), ancorou sua Teoria da Memória Coletiva nos quadros sociais da memória, teoria essa que o tornou nome cativo, nos estudos de Memória, na Contemporaneidade. Tendo em vista que o entendimento de tal teoria e, por extensão, de tal memória configura-se como sendo de importância primacial para a inteligibilidade do estudo que aqui se pretende encetar, objetiva-se, com tanto mais razão, demonstrar de que forma se dá a instigante (e interessante) relação entre Memória Individual e Memória Coletiva a partir da análise do poema “Profundamente”, do poeta modernista brasileiro, Manuel Bandeira, posto que a compreensão de tal relação redundaria no ponto nodal para o empreendimento de um estudo consistente acerca da dimensão social da memória. Ademais, cumpre pôr plenamente a claro que a análise do referido poema, além de levar na devida conta os aspectos linguísticos, ainda trará à baila categorias caras à teoria halbwachiana da memória, segundo a qual esta é relacional porque construída no cerne das relações sociais. E, em última instância, intentar-se-á corroborar que, no fulcro do pensamento halbwachiano, toda memória, inclusive a

<sup>123</sup> Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB. E-mail: 2020m0086@uesb.edu.br

<sup>124</sup> Professor Pleno de Letras Luso-Brasileiras e de Historiografia e História Literária do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Estrada do Bem Querer, Km 04, Vitória da Conquista, BA, CEP: 45083-900. Pesquisador de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: Moreira.marcello@gmail.com



individual, é de natureza coletiva. Antes, porém, de proceder à referida análise, faz-se mister tecer algumas considerações sobre o poeta brasileiro em foco, bem como sobre a teoria da memória coletiva do supramencionado sociólogo francês.

Primeiramente, é lícito esclarecer que Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, um dos grandes poetas da modernidade, a ponto de Mário de Andrade conferir-lhe o epíteto de “O São João Batista do Modernismo”, nasceu em 19 de abril de 1886, em Recife, capital pernambucana, e faleceu em 13 de outubro de 1968, no Rio de Janeiro, deixando, para a posteridade, um capítulo substancial na história da literatura nacional. Agrega-se a isso que o citado poeta, ao configurar-se como dono de uma vasta e diversificada trajetória lírica, consagrou-se, aos olhos da crítica, como um dos melhores e mais inovadores poetas brasileiros do século XX. Com base nessa premissa, o poeta itabirano, Carlos Drummond de Andrade (1989), um dos maiores admiradores do poeta recifense em evidência, traz à luz que “Bandeira tinha uma variedade de interesses literários e foi um mestre em todas as formas de poesia. Assim, através de sua poesia, podemos, inclusive, entender melhor o percurso da própria poesia brasileira (DRUMMOND, 1967, p. 5).

Observada pelo prisma da modernidade, a obra bandeiriana é abrangente, tanto na temática quanto no aspecto formal, dado que, nela, são passíveis de vislumbre os assuntos do cotidiano, o prosaico, o popular, o folclórico, o tédio, a melancolia e, para além disso, os temas clássicos da poesia, a bem dizer do amor, da saudade, da solidão, da infância, da família, da morte, sendo esta última, uma constante. Acrescenta-se a isso que a obra de Bandeira caracterizou-se por uma naturalidade peculiar, graças a um esforço de redução às essências, quer no plano temático, quer no plano da floresta da linguagem.

Em consonância com o que vai dito nas supracitadas linhas, o escritor paulista do primeiro tempo do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade, em conferência proferida no Rio de Janeiro, em 1942, sobre o aludido movimento literário, ao referir-se ao fazer artístico de seu contemporâneo recifense, arrazoou o seguinte:

Raro na doçura franca de movimento. Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu. Nesse sentido, Manuel Bandeira é o poeta mais *civilizado* do Brasil: não só pelo abandono total do efeito gostoso, como por ser o mais [...] tipográfico de quantos, bons, possuímos (ANDRADE, 1972, p. 29).

Em se tratando, ainda, da obra bandeiriana, torna-se sumamente importante esclarecer que, para fins deste estudo, avulta “Libertinagem”, obra na qual abundam trinta e oito poemas escritos entre 1924 e 1930, dentre os quais excele “Profundamente”, o qual será ulteriormente perscrutado no presente texto. Ademais, não se pode aqui prescindir de dizer que, sob as lentes da crítica, tal





obra consagra Bandeira como poeta essencialmente modernista, haja vista que, nela, visualiza-se um poeta mais seguro em relação à própria liberdade de expressão proposta pelo Modernismo. Não por acaso, tal obra constitui-se numa verdadeira “profissão de fé” do jeito modernista de ser, quer por seus aspectos formais, quer pelas temáticas desenvolvidas. A esse respeito, o poeta recifense confirma essa característica, ao pontuar, em *Itinerário de Pasárgada*, que “*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo” (BANDEIRA, 1984, p. 198-910).

Entrementes, mais importante é saber que foi em *Libertinagem* que Bandeira praticou mais livremente a liberdade formal, empregando verso e estrofação irregulares, abandonando a rima, além de valer-se largamente do coloquial, numa atitude inequivocadamente antiformalista. Neste pormenor, é digno de menção que o poeta fez tudo isso sem, contudo, abandonar os traços que sempre marcaram sua poesia: o aspecto pessoal e intimista, a ternura, a paixão pela vida, o escapismo, a saudade, a presença da infância e da família, a ironia, a indagação existencial sem perder de vista imagens e elementos da cultura brasileira.

Ainda com base em *Libertinagem* (1930), Davi Arrigucci (1990), estudioso da poética bandeiriana, em sua obra intitulada *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, traz a lume que a afinidade profunda entre o poeta recifense e o aspecto da realidade só foi passível de materialização poética com o advento do Modernismo. Em palavras mais perspicuas:

[..] esse modo de conceber a literatura não se desprende da direção tomada pela literatura brasileira durante o modernismo. Uma das características fundamentais do período modernista, quando se define, afirma e enriquece extraordinariamente a obra de Bandeira, sobretudo a partir de *Libertinagem*, na década de 30, é que a vida de relação, tal como se mostrava no dia a dia, se torna matéria literária (ARRIGUCCI, 1990, p. 52-53).

De modo análogo, a crítica Yudith Rosenbaum (1993), ao encetar um acurado estudo sobre o fazer poético bandeiriano, em sua obra intitulada *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, constatou que a geração modernista teria impregnado “o poeta de mais de trinta anos com sua revolta contra a tirania métrica, sua mensagem irônica, coloquial, prosaica, seus exercícios lúdicos e humorísticos, recém-saídos da ‘libertinagem’ das vanguardas europeias” (ROSENBAUM, 1993, p. 29).

E acrescenta: “o espírito modernista deu o instrumental necessário para Bandeira livrar-se de um encerramento de caráter melancólico, servindo-se dos elementos mais libertadores para anistiar a si mesmo” (ROSENBAUM, 1993, p. 31).

Já o crítico Otávio Faria (1980), ao empreender um interessante estudo sobre o fazer artístico bandeiriano, em ensaio intitulado *Estudos sobre Manuel Bandeira*, assevera que, em *Libertinagem*, “tudo fala num mesmo sentido e esse sentido, uma palavra o sintetiza: libertação. O poeta põe resolutamente



de lado o sofrimento, decide ser feliz, livre, inconsequente” (FARIA, 1980, p. 122). Desse modo, o eu poético deixa para trás a tristeza, o sofrimento e dá vazão para um mundo com inúmeras possibilidades de ser feliz, mundo esse retratado de forma percuciente no poema “Profundamente”, poema em que, num primeiro momento, está presente a alegria do eu poético, numa festa de São João, festa essa que simboliza o regresso às origens, a uma infância inocente e feliz, que se perdeu e que só é passível de recuperação pelas vias da memória. Doravante, tal recuperação será o fio condutor desse estudo.

Feitas essas considerações iniciais, é já altura de trazer à liça que Halbwachs (1877-1945), na primeira metade do século XX, já se despontava como um renomado intelectual, detentor de engenho e erudição indiscutíveis, ávido por incessantes saberes, tendo, em um primeiro momento, o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) como mestre e, num segundo, o sociólogo igualmente francês Émile Durkheim (1858-1917), mestres esses por quem foi inegavelmente influenciado e com os quais entabulava sólidos diálogos intelectuais, ora concordando, ora discordando, já que era uma figura humana essencialmente contestadora, porém modesta, uma vez que concebia a modéstia como uma das virtudes de coração e de espírito. Soma-se a isso que, de toda produção intelectual de Halbwachs, gestada no Período Entreguerras, em Strasbourg, salta aos olhos a obra *Os Quadros Sociais da Memória* (1925), obra essa que serviu de base para que ele criasse uma Teoria Sociológica da Memória e, por conseguinte, ter o seu nome imortalizado, no campo das Ciências Sociais, como criador da Teoria da Memória Coletiva, visualizada na obra póstuma *A Memória Coletiva* (1950), obra essa que norteia o estudo que ora se apresenta.

Parece de bom alvitre dizer que, em se tratando da obra *A Memória Coletiva*, publicada postumamente em 1950, obra essa aclamada por uns, execrada por outros e, ainda, objeto de contestação para alguns, mais interessante é saber que, nela, o supramencionado sociólogo, de um lado, contesta a possibilidade de qualquer pensamento puramente individual e, de outro, com perspicuidade que lhe é *sui generis*, arrazoa que não é passível de dissociação a relação entre sociedade e memória. Daí o citado sociólogo constatar, a partir de sua teoria da memória coletiva, ancorada nos quadros sociais da memória e fundamentada na obra em evidência, que a memória é construída no conjunto das relações sociais. Daí poder dizer, sem dificuldade, que essa magistral teoria conjugou para que Halbwachs (1877-1945) persistisse, na esteira da crítica contemporânea, como o acontecimento capital do século XX, no campo das Ciências Sociais.

Conquanto a fecunda produção intelectual de Halbwachs (1877-1945) tenha sido desenvolvida sob a influência de Durkheim e seu grupo, a ponto de ele ter despontado como um fidedigno durkheimiano, não se pode perder de vista que o trabalho independente dele, por valorizar sobremaneira a interpenetração das consciências individual e coletiva, espelha um avanço



quando posto em pé de igualdade com o do seu mestre. Neste contexto, necessário se faz explicitar que Halbwachs (1925/2004), em sua concepção de memória enquanto dimensão social, deu a conhecer os quadros sociais, quadros esses por ele concebidos como um conjunto de referências espaciais, temporais, sociais, entre outras, que constituem condição *sine qua non* para que a memória coletiva deles se valha para recompor uma imagem do passado que se combina, a cada época, com os pensamentos dominantes da sociedade. Já no prefácio de sua obra póstuma *A Memória Coletiva* (1950/2006), consoante bem notou Duvignaud (2006), Halbwachs robustece a importância dos quadros sociais para a construção da sua teoria da Memória Coletiva, quando assevera “que é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto de referência os contextos sociais reais que servem de baliza à essa reconstrução que chamamos *memória*” (DUVIGNAUD, 2006, p. 7-8).

Concernente, ainda, aos quadros sociais, tanto os gerais da existência (Espaço, Tempo e Linguagem) quanto os específicos (Família, Religião e Classe social), o sociólogo francês, com vistas a corroborar a imprescindibilidade deles na construção do passado pela memória coletiva, tornou patente que “quaisquer que sejam as lembranças do passado que possamos ter – por mais que pareçam resultado de sentimentos, pensamentos e experiência exclusivamente pessoais -, elas só podem existir a partir dos quadros sociais da memória” (HALBWACHS, 1925/2004, p. XVI). A isso cumpre acrescentar que, para fins deste estudo, privilegiar-se-á o marco social da memória familiar, o qual servirá de base para a análise do poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, sob a ótica do sociólogo francês em questão. Este marco, inclusive, serve de modelo aos outros marcos estudados por Halbwachs, dado que, na memória familiar, há a interação de diferentes marcos da memória.

Com base nessa premissa, mais importante é saber que Halbwachs, quando da sua inserção na corrente sociológica do pensamento de Durkheim, imbuu-se dos ensinamentos do seu mestre, a ponto de certificar-se de que havia possibilidade da elaboração de um conceito de memória que fomentasse a condição do fenômeno coletivo. Desse modo, percebe-se facilmente que, investido de tais ensinamentos, o discípulo durkheimiano, a partir de suas obras *Os Marcos Sociais da Memória* (1925), *Topografia Legendária dos Evangelhos na Terra Santa* (1941), *A Memória Coletiva* (1950) criou uma Teoria Sociológica da Memória e, por extensão, criou uma Teoria da Memória Coletiva, imortalizando assim o seu nome no interior da paisagem sociológica tanto francesa quanto internacional.

Em virtude dos argumentos acima apresentados, digna-se dizer que Halbwachs, na tentativa de conferir à memória uma base eminentemente social, discorda de seus contemporâneos, notadamente daqueles pertencentes ao campo da Filosofia e da Psicologia, ciências essas tão em





voga na época, pelo fato de eles conceberem a memória como uma categoria exclusivamente individual. Neste contexto, urge trazer, para o bojo dessa discussão, uma querela intelectual entabulada entre Halbwachs e Bergson (1859-1941), querela essa ensejada pelo mestre, que, por seu turno, concebia a memória tanto como um acúmulo de imagens, quanto como uma função mecanicista do cérebro e do sistema nervoso. Neste ponto, o mestre é refutado pelo seu aluno, pois, para este, memória, longe de ser um conjunto de imagens, pois, para além de ser uma recomposição pensada, ainda é toda uma reconstituição de relações e, portanto, de natureza fundamentalmente sociológica. Desse modo, Halbwachs sai da subjetividade para adentrar na seara da materialidade; para ele, a memória é uma reconstrução racional, regulada pela consciência coletiva, nunca uma reconstrução emocional. Além disso, a memória tem seu conjunto de relações, de convenções, daí, par e passo com o citado sociólogo, não ser forçoso reconhecer que ela é materializada na sociedade.

Como se vê, é árdua a luta do sociólogo francês da escola durkheimiana no sentido de prover a memória de um lastro de materialidade, não uma materialidade pura, individual, tal como pensou a Filosofia bergsoniana, mas sim uma materialidade relacionada a um determinado contexto social, uma vez que recordar remete sempre a uma relação com algo ou alguém, seja este o outro, o espaço, o tempo etc. Sob essa ordem de ideias, não é descabido dizer que algumas relações estabelecidas durante a infância, por exemplo, permanecem até hoje em nossas memórias e que, não obstante o passar do tempo, essa memória relacional não desapareceu. Exemplo eloquente é o do próprio Maurice Halbwachs quando assevera:

Assim, quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordaram no essencial, apesar de certas divergências (HALBWACHS, 1950/2006, p. 29).

Como fica patente, Halbwachs enfatiza que a memória advém não de indivíduos isoladamente, mas sim dos quadros sociais de uma dada sociedade, indivíduos esses que estão inseridos em seus grupos, interagindo com esses e ocupando um determinado lugar nesses grupos sociais. Nesta perspectiva, releva notar que mesmo a memória individual não pode ser destituída da condição de memória coletiva, haja vista que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes [...]” (HALBWACHS, 1950/2006, p. 69).

Destarte, é de notar que, possivelmente, a tentativa de compreender a instigante relação



entre memória individual e memória coletiva tem causado incessante inquietação naqueles que se devotam ao estudo da dimensão coletiva da memória. Antes, porém, de proceder ao entendimento da referida relação, mister se faz trazer, para o cerne desta discussão, a concepção que tem Halbwachs de indivíduo, concepção essa que está esquadrihada na obra póstuma *A Memória Coletiva* (1950/2006) e que pode ser traduzida como singularidade socialmente determinada, capaz de coadunar dois seres - o *ser sensível* e o *ser interpretativo* – o primeiro percebe, ao passo que o segundo apreende racionalmente os produtos da percepção. Com base nessa acepção, urge explicitar que o referendado sociólogo é da opinião de que ambos os seres (*sensível* e *interpretativo*) coexistem em um mesmo indivíduo. Nessas condições, torna-se lícito supor que o indivíduo, a todo tempo, capta alguma parcela da realidade por meio de sua percepção, captação essa que dependeria invariavelmente da trajetória de vida do indivíduo, marcada pelas diferentes relações e posicionamentos que ele teve com o /no grupo. Não obstante fosse a percepção guiada pelo engajamento de cunho afetivo com o mundo, ainda assim a parcela da realidade que o indivíduo percebe seria o resultado de seu alinhamento com um dado grupo. Nesta linha, cumpre acentuar que essa perspectivação que o indivíduo faz, no momento da percepção da realidade, exige que ele a interprete caso queira compreendê-la e/ou explicá-la, função essa exercida pelo ser interpretativo. Para fins ilustrativos do exposto, vide passagem infrafirmada, extraída de *A Memória Coletiva* halbwachiana:

[...] Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de intérprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com o geômetra que desenhou o mapa, com um romancista. Outras pessoas que tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas (HALBWACHS, 1950/2006, p. 31).

Do exposto, depreende-se, à luz de Halbwachs que, de um lado, o indivíduo recorda quando assume o ponto de vista do grupo e, de outro, que a memória do grupo se manifesta e se corporifica nas memórias individuais. Dito de outro modo, pode-se afirmar categoricamente que a memória coletiva só se notabiliza numa relação consensual, na qual o uno se manifesta no diverso. Maurice Halbwachs sumariza esse argumento, ao afirmar que:

[...] Assim, quando tentamos encontrar no céu duas estrelas que fazem parte de duas constelações diferentes, satisfeitos por termos traçado uma linha imaginária de uma à outra, de bom grado acreditamos que o simples fato de alinhá-las dessa maneira confere a seu conjunto uma espécie de unidade; contudo, cada uma é apenas um elemento compreendido num grupo e, se foi possível encontra-las, é porque naquele momento



nenhuma das constelações estava oculta por uma nuvem. Da mesma forma, pelo fato de dois pensamentos, uma vez comparados, parecerem reforçar um ao outro por contrastarem entre si e acreditarmos formarem um todo que existe por si, independentemente dos conjuntos de onde são tirados, não percebemos que na realidade estamos levando em conta os dois grupos ao mesmo tempo – mas cada um do ponto de vista do outro (HALBWACHS, 1950/2006, p. 49).

Feitas essas considerações, não se pode prescindir de dizer que, ao falar de memória em Halbwachs, implica falar de um amplo espectro de fenômenos possíveis, sendo que todos eles ocorrem fundamentalmente dentro da vida social. Sob esse prisma, não se pode perder de vista que, no cerne do pensamento do sociólogo francês, vislumbram-se, de um lado, memórias que estão apoiadas no indivíduo (memórias individuais) e, de outro, memórias coletivas. Quanto às primeiras, importa saber que são, por seu turno, reconstruídas graças a interação do indivíduo com dado(s) grupo(s), sendo que, neste caso, as recordações seriam constituídas de experiências vividas pelo próprio indivíduo; já as segundas, por sua vez, estão apoiadas em uma coletividade, uma vez que são, em última instância, o resultado de memórias individuais comuns e/ou compartilhadas. A isso cumpre acrescentar que tais memórias, uma vez materializadas sob condições específicas, podem ser consolidadas e perpetuadas para muito além da existência dos partícipes daquele grupo.

Com o fito de sustentar o que acima foi dito, deter-se-á, por uns instantes, na análise do poema bandeiriano “Profundamente”, com o intento de demonstrar de que forma se dá a instigante (e interessante) relação entre Memória Individual e Memória Coletiva, posto que a compreensão de tal relação constitui condição *sine qua non* para o empreendimento de um estudo consistente acerca da dimensão social da memória. Ademais, cumpre explicitar que a análise do referido poema, além de levar na devida conta os aspectos linguísticos, ainda trará à baila categorias caras à teoria halbwachiana da memória, segundo a qual esta é relacional porque construída no cerne das relações sociais. Com vistas à inteligibilidade do poema, o mesmo foi reproduzido por completo para, ulteriormente, ser analisado. Ei-lo:

### **"Profundamente"**

Quando ontem adormeci  
Na noite de São João  
Havia alegria e rumor  
Estrondos de bombas luzes de Bengala  
Vozes, cantigas e risos  
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei  
Não ouvi mais vozes nem risos  
Apenas balões  
Passavam, errantes  
Silenciosamente  
Apenas de vez em quando  
O ruído de um bonde  
Cortava o silêncio





Como um túnel.  
Onde estavam os que há pouco  
Dançavam  
Cantavam  
E riam  
Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo  
Estavam todos deitados  
Dormindo  
Profundamente.

\*

Quando eu tinha seis anos  
Não pude ver o fim da festa de São João  
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo  
Minha avó  
Meu avô  
Totônio Rodrigues  
Tomásia  
Rosa  
Onde estão todos eles?  
— Estão todos dormindo  
Estão todos deitados  
Dormindo  
Profundamente.

Como se vê, o poema é constituído de 38 versos livres, ora muito longos, ora curtos e sem rimas, dispostos em estrofes irregulares, podendo ser desmembrado em dois momentos: o passado e o presente do eu lírico. Desse modo, referem-se ao passado as três primeiras estrofes, consoante atestam os verbos flexionados no pretérito perfeito (“adormeci”, “despertei”, “ouvi” etc.) enquanto que as duas últimas espelham o presente, pois, para além do uso do advérbio de tempo (hoje), ainda são passíveis de vislumbre verbos no tempo presente (“ouço”, “estão”).

Inicialmente, o eu lírico confessa uma frustração: a de não ter visto o fim da festa de São João porque adormecera. Ademais, quando despertou, no meio da noite, toda a alegria produzida pelas músicas, risadas, brincadeiras do cotidiano das pessoas daquela época tinha desaparecido, posto que a festa havia terminado e todos estavam dormindo profundamente (no sentido literal, denotativo). Convém notar que o verso de abertura do poema “Quando ontem adormeci” apresenta um advérbio de tempo (“ontem”) que, por seu turno, representa a infância do eu lírico, ideia essa que é confirmada no primeiro verso da terceira estrofe, pois, nele, há a indicação da idade “Quando eu tinha seis anos”.

Pelo que foi dito até então, percebe-se facilmente que, nas três primeiras estrofes, o sentimento de perda que acomete o eu lírico é consequência tão - somente de uma imposição da disposição física sumarizada no sono. Na realidade, o eu lírico recorda um tempo passado, ditoso, em que se comemorava a “Noite de São João”, deixando entrever sua amargura por não poder



regressar a esse tempo de alegria e vida plena partilhada com a família. Na primeira estrofe, pode-se inferir que o sujeito lírico se sentia feliz em tais ocasiões, e nenhum ente querido havia morrido, posto que “havia alegria e rumor” sem esquecer dos “estrondos de bombas luzes de Bengalas/Vozes cantigas e risos”, tudo isso em torno das fogueiras que permaneciam acesas na memória dele. Doravante, o estado inicial de festividade e de celebração em família vai, a partir da segunda estrofe, se esvaindo e o que era apresentado como momento de contentamento passa a ser tomado por um silêncio só interrompido pelo “ruído de um bonde”. Daí a indagação à procura do que já se foi: “Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam Ao pé das fogueiras acesas? Em conformidade com essas imagens, é de notar que o eu lírico deixa emanar, do seu íntimo, uma tristeza do que não se pôde desfrutar da festa: do ritual junino que pulsa na sua memória, consoante visualiza-se nos versos da terceira estrofe: ”Quando eu tinha seis anos/ Não pude ver o fim da festa de São João/ Porque adormeci”. Ainda com base na estrofe sob análise, é lícito supor que, no eu lírico, há uma espécie de ruptura com o tempo a partir de um adormecimento, de um sono que se finda e que lhe apresenta uma outra realidade, a da ausência, a da saudade.

Neste ínterim, mais importante é perceber que os versos supracitados podem facilmente ser interpretados à luz do conceito de memória em *Halbwachs*, pois o eu lírico, apoiando-se no marco familiar, faz uma reconstituição do seu passado, mais precisamente da ocasião dos festejos juninos, a partir do presente. Sem dificuldade, nota-se que é por meio da integração no tecido das relações familiares que o sujeito poético recorda. Conforme *Halbwachs*:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

O trecho acima, extratado da obra “A memória coletiva”, vai ao encontro do poema de Manuel Bandeira, ora sob análise, pelo fato de o sujeito poético, ancorado no marco familiar, fazer um esforço inteligível de recordação do dia em que festejavam a “Noite de São João”. Os familiares ficavam felizes nestas ocasiões e, mesmo não estando material e sensivelmente presentes, em razão da morte, ajudam-no a recordar. No instante em que recorda, o eu lírico volta-se para eles, entra no grupo do qual continua a fazer parte e experimenta ainda a sua influência, encontrando em si muitas ideias comuns aos membros da família. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a família, no poema, aparece como um marco, que é abstrato – estruturas de pensamento, valores –, e também como um grupo, que diz respeito a experiências (o que foi vivido de fato). A tradição de se comemorar as festas juninas na família do eu lírico é uma atestação da presença do marco



familiar, sem perder de vista que a reconstituição da vivência dessas ocasiões corresponde à memória do grupo.

O sujeito poético, portanto, está sozinho apenas em aparência, pois os seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e por estar enfeixado em um grupo – o quadro de referências da família. Com relação a isso, poder-se-ia redarguir que a representação do tempo da comemoração dos festejos juninos foi evocada pela memória individual, mas Halbwachs (2006) alerta que mesmo as lembranças mais pessoais reaparecem em função de muitas séries de pensamentos coletivos emaranhados. A memória individual

[...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Como se vê, o excerto acima extratado só legitima a ideia de que a memória é de cunho social. Na realidade, a memória individual e a coletiva não são excludentes. Todavia, é importante elucidar que é o indivíduo que possui o coletivo, e não o contrário, sendo que, em última instância, quem determina é o coletivo. Paralelamente a isso, não se pode falar em acúmulo de memórias, mas tão-somente em reconstituição, reconstituição essa que jamais será tal qual aconteceu; é uma aproximação. Reconstituir, nesse caso, não significa reencontrar, mas reconstruir. Daí a frustração do eu poético em razão de não poder mais recuperar o seu passado infante com “Vozes, cantigas e risos / Ao pé das fogueiras acesas”.

Sabendo-se que o tempo assume papel decisivo na construção do poema bandeiriano sob análise, não se pode furtar de dizer que os versos constitutivos das três primeiras estrofes, pelo fato de, neles, visualizar-se um mergulho profundo do eu lírico, no pretérito, com o fito de reviver um “São João” que imprimiu, na infância dele, os retratos de familiares e amigos que, no espaço sagrado de sua memória, “— Estavam todos dormindo/Estavam todos deitados / Dormindo/ Profundamente” são particularmente interessantes para tratar da teoria da memória coletiva, pois, como mencionado anteriormente, o passado não pode ser reencontrado tal qual aconteceu, mas apenas reconstituído a partir do presente. Daí o sujeito poético exprimir sua angústia pela ausência das pessoas queridas que povoaram sua infância venturosa e que, agora, nada mais são do que recordação.

No segundo momento do poema, constituído pelas duas últimas estrofes, ilustrativas do tempo presente, o sentimento de perda é reiterado e ampliado:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo  
Minha avó  
Meu avô





Totônio Rodrigues  
Tomásia  
Rosa  
Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo  
Estão todos deitados  
Dormindo  
Profundamente.

Como facilmente se percebe, no momento presente, “hoje não ouço mais as vozes daquele tempo”, a frustração do eu lírico não é causada pelo sono, mas pela morte, haja vista que todos os amigos e familiares dele “Estão todos dormindo / Estão todos deitados / dormindo / Profundamente” (no sentido conotativo).

Ainda com base no poema bandeiriano sob análise, é curioso observar que a quarta estrofe não vem separada das anteriores por um ponto final, fato esse que adquire um significado expressivo, dado que o advérbio de tempo “hoje”, que principia a referendada estrofe, não institui a mudança temporal esperada; pelo contrário, a ausência do sinal de pontuação em foco, na estrofe anterior, nada mais faz do que integrar o passado ao presente, enlaçando o “ontem”, “quando eu tinha seis anos”, ao “hoje”. Soma-se a isso que a ausência do ponto final não demarca nem divide o poema em dois blocos semânticos, posto que o sentimento de perda une o passado ao presente, indiferente às sucessivas etapas da vida, e o sentimento de frustração é a marca indelével do eu lírico. Sob esse viés, perder o fim da festa, na infância, possivelmente fosse, para ele, uma aprendizagem para suportar as perdas impostas pela morte. Para fins de amostragem do exposto, a estudiosa bandeiriana Yudith Rosenbaum, em palavras argutas, é da opinião de que:

Há, certamente, uma aprendizagem da morte, na qual o poeta recolhe sabiamente o que de mais essencial ‘a vida madrasta’ lhe ensinou. Esse aprendizado da finitude – um dos alicerces da poesia bandeiriana – reflete as marcas de uma atitude madura de reflexão e compreensão fundas do sentido da existência (ROSENBAUM, 2002, p. 76).

Nesse diapasão, o sujeito poético presentifica o passado, embaçando o presente que, para ele, é um tempo de ausência, perda, vazio, solidão, isto é, sem sentido e triste. Neste contexto, desponta a importância da recordação, - termo que, etimologicamente, significa trazer novamente ao coração: o prefixo – re designa uma repetição, uma intensificação da palavra que o segue: *cordis*, do latim, coração. Para além da recordação, acrescenta-se que o espaço é igualmente importante na rememoração, pois o sujeito da enunciação, ao reportar à sua Recife, notadamente à Rua da União, torna patente que não ouve mais a voz dos seus familiares e amigos, os quais compunham o grupo do qual ele fazia parte, dando assim prova cabal e coerente do seu pertencimento coletivo (“Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo”). Desse modo, ao perguntar por essas vozes inaudíveis, citando entes queridos, quais sejam: “[..]avó/ [...] avô/Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa”, o



sujeito poético, em virtude da confluência dos tempos passado e presente, depara com a saudade do passado, identificada pelas vozes de um tempo remoto, possivelmente encarcerado na memória dos seis anos de idade. Daí Halbwachs (2006) chamar a nossa atenção para o fato de que:

[...] não há memória coletiva que não aconteça em um espaço especial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço [...] que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Par e passo com Halbwachs, é imperioso notar que não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar, isto é, com uma parte do espaço. Reconstituindo a imagem do lugar, o pensamento coletivo do grupo, representado pelo sujeito poético, tem maior oportunidade de se imobilizar e durar. Toda a busca pelo que já se foi gira em torno da comemoração do “São João”, e as sensações são postas, pelo eu lírico, no lugar onde já residiu, o qual, em razão de sua estabilidade, dá a “ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente” (HALBWACHS, 2006, p. 189), afinal só ele envelhece sem perder nenhuma de suas partes.

Na última estrofe do poema ora sob análise, a temática da morte avulta enfaticamente quando o eu lírico utiliza-se, de um lado, da anáfora “— Estão todos dormindo/ Estão todos deitados/ Dormindo/ Profundamente e, de outro, da elipse do pronome “eles”, ausente como os que já haviam morrido. Quanto à palavra “Profundamente”, advérbio de modo que tanto intitula o poema, quanto assinala o desfecho do mesmo, ao metaforizar a morte, faz com que o eu lírico chegue à lastimável atestação de que, sem uma boa parte dos membros do seu grupo, por conta da morte de todos eles, ele já não festeja a “Noite de São João”, apenas espera o tempo passar. Como o tempo está passando, o sujeito poético, inelutavelmente, chegará a ser velho, mais nada, pois não pode retomar o passado. Com o desaparecimento dos membros do grupo familiar, o eu lírico vê-se isolado numa sociedade que não para de se transformar. Porém, conforme Halbwachs, basta que se conserve uma parte limitada do grupo para que ali seja possível reencontrar a lembrança coletiva. É por isso que ela persiste no caso do eu-lírico. O sociólogo em questão sintetiza, de forma memorável, o que acima foi dito na passagem infrafirmada:

Quando dizemos que um indivíduo recorre à memória do grupo, devemos entender que esta ajuda não implica na presença real de um ou mais de seus membros. De fato, continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que dela me tenha afastado – basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me postar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo (HALBWACHS, 2006, p. 146).



Conquanto o eu lírico continue frustrado em virtude da impossibilidade de recuperar o passado tal qual ele foi vivenciado, encerra o poema de uma forma belíssima, revelando a serenidade com que aceita o peso negativo das etapas vencidas, mas não esquecidas, impostas pela vida. Apesar da morte, a lembrança subsiste, visto que as relações afetivas resgatam do esquecimento as imagens dos familiares. Não obstante, ao sujeito poético, desejoso de reencontrar o passado, resta apenas a recordação de um passado feliz, que, segundo Halbwachs, só pode ser reconstituído a partir do presente. Sob essa perspectiva, urge esclarecer que, enquanto o sujeito da enunciação viver, a memória estará ali, contendo a experiência afortunada do vivido, afinal, mesmo encontrando-se sozinho, cada vez que ele recordar, trará para perto de si todos os familiares ausentes, reconstituindo, assim, o tempo em que festejavam a ‘Noite de São João’. Esse tempo é limitado e relativo, mas também “é bastante amplo para oferecer às consciências individuais um contexto de respaldo suficiente para que estas possam nele dispor e reencontrar suas lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 156).

À vista do que fica exposto, digna-se evidenciar que o poema de Manuel Bandeira aqui esquadrinhado possibilitou fazer a ponte com a teoria da memória coletiva do sociólogo Maurice Halbwachs, legitimando, para tanto, que as recordações precisam sempre de pontos de referência. Para além de depreender que, no bojo da teoria halbwachiana, o eixo é a relação entre memória individual e memória coletiva, relação essa na qual o uno se manifesta no diverso, com tanto mais razão há de se levar, na devida conta, que, para o sociólogo em destaque, a memória significa fundamentalmente reconstituição do passado a partir dos quadros sociais do presente, quadros esses concebidos pelo sociólogo como construções sociais que unificam e ritimam a vida em sociedade. Dito isso, cumpre acrescentar que, ao perscrutar a Teoria Social da Memória Coletiva de Halbwachs, visualizada em *A Memória Coletiva* (1950/2006), inferiu-se, sem dificuldade que, para esse sociólogo, a Memória não conserva, em si, o passado, antes ela o reconstrói incessantemente, partindo do presente. Constatou-se, ainda, que o citado sociólogo, imbuído dos ensinamentos do seu Mestre Durkheim, concebeu a memória como um fenômeno de natureza eminentemente sociológica. Em suma, o sujeito poético ensina, sem perder o sociólogo francês de vista, que o passado não pode ser reencontrado, mas tão-somente reconstituído a partir do presente.

## Referências

ANDRADE, C. D. de. Nota preliminar. In: BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

ARRIGUCCI Jr., D. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: São Paulo:





Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1940.

DUVIGNAUD, J. Prefácio. In: HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução: B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p.7-16.

FARIA, O. de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In: BRAYNER, S. (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

HALBWACHS, M. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos, 2004. (original publicado em 1925).

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução: B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. (original publicado em 1950).

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 1993.



# O PAPEL DO FOLHETIM NA DIFUSÃO DA LITERATURA NACIONAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERSPECTIVA HISTÓRICA DE NELSON WERNECK SODRÉ

Karen Miranda (UERJ)<sup>125</sup>

**Resumo:** A literatura brasileira, como é mundialmente conhecida hoje, tardou a se firmar com tal. Por muito tempo foi uma espécie de espectro da literatura européia, em específico a literatura portuguesa. Entretanto, esse cenário modifica-se de maneira expressiva a partir do momento em que escritos literários são publicados em páginas de jornal. Os chamados romancesfolhetins atraíam a atenção da população e propagavam de maneira massiva a literatura nacional. Este trabalho busca analisar a importância do folhetim na construção da literatura brasileira tendo como suporte os estudos de Nelson Werneck Sodré (1982). Dessa maneira, serão analisados seus estudos com enfoque no gênero folhetim, como tal influenciou na formação do público leitor e posteriormente na popularização da literatura nacional. Também serão utilizados os estudos de Walter Benjamin (1989) e Marlyse Meyer (1996) para auxiliar a análise e contextualizar o caso brasileiro em uma perspectiva mundial, em específico na França, nação onde se deu os primeiros escritos folhetinescos. Assim como serão utilizados os estudos das professoras Luisa Alvim (2008), Marina Pozés Pereira Santos (2012), Luís Roberto de Souza Junior (2011), Jean-Yves Mollier (2018) e Lúcia Granja (2011) para situar política e socialmente o gênero durante seu período de ascensão.

Palavras-chave: Folhetim; jornalismo; literatura.

## Introdução

Nos dias atuais é possível ver obras de Machado de Assis, Ariano Suassuna e até mesmo Paulo Coelho nas vitrines mundiais. Entretanto, a atual popularidade da literatura brasileira não se deu da noite para o dia, muito pelo contrário, custou a firmar-se como uma literatura nacional, percorreu séculos e adversidades para que hoje fosse alvo do interesse de leitores brasileiros e estrangeiros.

Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, faz um trajeto por mais de quatrocentas páginas e seis séculos relatando como a literatura provinda do Brasil se formou de fato. O autor inicia seus estudos durante o período colonial e passa pelos momentos históricos mais marcantes delimitando pontos decisivos que contribuíram para a produção literária que se tem hoje.

Um dos motivos apresentados por Nelson Werneck Sodré é ausência, por muito tempo, de um público leitor. Ora, se não há quem leia, não há motivos para escrever. Entretanto, o cenário começa a mudar de maneira significativa com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, pois uma nova população com uma nova cultura e uma nova prática de leitura se instala no território plantando uma semente literária que mais tarde germinaria em leitores nativos.

---

<sup>125</sup> Mestranda em Teoria da Literatura e literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro [mirandakren@gmail.com](mailto:mirandakren@gmail.com).



Outro elemento significativo que deu impulso à literatura foi o folhetim, um gênero surgido nos jornais franceses e trazido para o Brasil em meados do século XVIII. Tal gênero se popularizou entre as mulheres, que buscavam entreter-se com as críticas teatrais e os boêmios, jovens estudiosos da época que procuravam empregar seus estudos através dos escritos. Desse modo, esses se tornaram umas das primeiras classes de leitores brasileiros. O folhetim posteriormente sofreu modificações ganhando condição de romance-folhetim, o que acarretou em uma acentuada procura pelo mesmo nas páginas dos periódicos.

Este trabalho busca analisar a importância do folhetim na construção da literatura brasileira tendo como suporte os estudos de Nelson Werneck Sodré. Dessa maneira, serão analisados seus estudos com enfoque no gênero folhetim, como tal influenciou na formação do público leitor e posteriormente na popularização da literatura nacional. Também serão utilizados os estudos de Walter Benjamin e Marlyse Meyer para auxiliar a análise e contextualizar o caso brasileiro em uma perspectiva mundial, em específico na França, nação onde se deu os primeiros escritos folhetinescos. Assim como serão utilizados os estudos das professoras Luisa Alvim, Marina Pozés Pereira Santos, Luís Roberto de Souza Junior, Jean Yves Mollier e Lúcia Granja para situar política e socialmente o gênero durante seu período de ascensão.

## Manifestações literárias na colônia

Os dois primeiros séculos representam, assim, por motivos perfeitamente conhecidos, em consequência da refratariedade da sociedade colonial a qualquer manifestação artística, uma espécie de pré-história literária. Seu estudo é uma tarefa de erudição, e tem um interesse informativo e cronológico. (SODRÉ, 1982)

Não havia no Brasil literatura durante o período colonial, não havia muito menos uma literatura que pudesse ser chamada de literatura nacional, por um simples motivo: a nação brasileira não existia, o território pertencia à corte portuguesa e aqui não se encontravam escritos que tivessem teor literário. Entretanto, o que se podia verificar eram espaçadas manifestações letradas que por vezes ganhavam condição literária, mas literatura de fato, não existia.

Nelson Sodré Werneck no segundo capítulo de sua obra intitulado *Estrutura da sociedade colonial*, começa a traçar o perfil social da maior colônia da corte portuguesa a fim de explicar como se deu a literatura nacional. No referido capítulo o autor disserta sobre os moradores da colônia os quais aqui residiam com o intuito de adquirir e gerar riquezas. Dessa forma, não havia intenção literária durante o período.





Sodré também explicita acerca de uma contradição presente nos estudos sobre a época, segundo ele alguns estudiosos do tema enfatizam que aqui vivia gente nobre o que contradiz a falta de literatura nesse período, pois na época, e ainda hoje, a erudição era associada a questões econômicas. Caso houvesse sujeitos pertencentes a nobreza existiria também, manifestações artísticas.

No nosso tempo, ensaístas e historiadores, sociólogos e cronistas insistem na idéia de que a colônia recebeu fidalgos ou elementos da nobreza, gente bem situada pelas origens e pelas condições de classe e, portanto, com as maneiras, o gosto, o teor de vida próprio daquelas origens e condições. (SODRÉ, 1982).

Entretanto, o autor expõe um elemento que pode ser o causador dessa contradição, a circulação de senhores detentores de poder, os senhores da terra. Tais indivíduos vinham para o Brasil em busca de riqueza, mas isso não se associava necessariamente a uma possível intelectualidade. Os portugueses que para cá vinham, não pertenciam às classes nobres, muito pelo contrário, pertenciam às classes mais baixa da corte, logo, não possuíam grandes associações ao saber.

Tais senhores de terra compunham uma sociedade extremamente desigual da qual também faziam parte os religiosos e escravos que nem sequer pensavam em ter qualquer tipo de conhecimento, quem dirá intelectualidade. Na citação abaixo, Sodré explica o porquê uma sociedade desigual ocasiona a falta do saber, porque segundo ele, não há estímulos cognitivos que permitam a instauração do mesmo, ou seja, não há troca de conhecimentos intelectuais, pois não existiam tais conhecimentos.

Na sociedade que se elabora aqui, dividida entre os grandes proprietários rurais, isolados em suas terras, e a numerosa escravaria, não poderia surgir o interesse e nem mesmo a necessidade de aquisições e de trocas intelectuais. Não havia lugar, por outro lado, para a vida urbana, que agremia, aproxima e cria as condições para a comunicação de idéias. O fato de não existirem técnicas de transmissão do pensamento é uma decorrência natural das características do meio. (SODRÉ, 1982, p. 54)

Vale ressaltar que compondo essa sociedade havia somente um grupo de indivíduos que eram “Os únicos elementos dotados de dimensão intelectual, nessa sociedade de linhas simples, simétrica e rígida, são os religiosos e particularmente os membros da Companhia de Jesus” (SODRÉ, 1982, p. 54). Entretanto, essa parcela dos transeuntes coloniais não dedicava seus estudos à literatura, possuía outro interesse ligado às letras: o de alfabetizar para converter ao catolicismo.

Desse modo, o clero não destinava seus ensinamentos à construção intelectual, mas sim a teologia, o que segundo Sodré (1982, p. 56), fazia com que esses apresentassem um “desinteresse pela realidade e o seu distanciamento da vida”. Até porque esses não buscavam sabedoria para si,



mas sim para exercer o ofício religioso. Assim, o ensino das letras não estava associado a estudos eruditos, tal ensino possuía um objetivo específico que fazia com que esse fosse rígido, seguindo os padrões pré-estabelecidos pela igreja. Tal caráter educacional ocasionava a manutenção da ordem social, pois os estudos eram realizados de maneira a não fomentarem o conhecimento intelectual, logo não havia alteração na sociedade, visto que esses não exercitavam a faculdade crítica do pensar, permanecendo assim sob o controle dos detentores do poder. Cabe aqui lembrar que os estudos eram aplicados aos indígenas, habitantes nativos da colônia, e que estava longe de ser considerados como população muito menos de empregarem seus conhecimentos de língua portuguesa à literatura. Outra questão levantada por Sodré era a língua falada na colônia.

Havia diferenças linguísticas que faziam com que a literatura tivesse mais uma dificuldade para existir, uma vez que a maneira como se escrevia era diferente da maneira como os moradores da colônia falavam, até mesmos os portugueses, afinal, conforme dito, esses pertenciam às classes mais desprovidas da corte e por tal razão não possuíam grandes conhecimentos intelectuais. Além disso, a atividade letrada do clero era realizada em latim, o que dificultava ainda mais a compreensão por parte dos demais habitantes da colônia.

Daí o derivativo, incompreensível à primeira vista, de muito da atividade intelectual do clero ser exercido em latim, isolando ainda mais as possibilidades de comunicação e ilhando num círculo extremamente reduzido os efeitos das criações. Numa colônia do tipo do Brasil, a utilização de uma língua culta, em contraposição a uma língua popular, denuncia, com veemência, o largo divórcio existente entre os homens de pensamento e o povo. (SODRÉ, 1982, p.58)

Tal fator linguístico distanciava ainda mais o conhecimento intelectual do povo. A falta de comunicação entre os tidos homens do saber e os demais era precária. Algo que também agravava a situação na colônia portuguesa era a falta de vida urbana, pois as cidades, como se bem viu na Europa, propiciavam a circulação do conhecimento. A única coisa, segundo Sodré, que mobilizava a circulação de informação, não necessariamente intelectual, eram as festas religiosas que possibilitavam o contato entre as diferentes classes sociais, mas não a troca.

Longe de ser algo literário de fato, os religiosos escreviam peças de teatro para serem representadas nas grandes festas com o intuito de transmitir ensinamentos religiosos. É atribuída ao Padre Anchieta a primeira peça de teatro composta na colônia, encomendada devido ao sucesso que as peças educativas obtiveram. Assim, o *Auto da pregação universal* surge na história da literatura brasileira como a primeira manifestação literária que se data. Sodré relata que tal atribuição à obra de Anchieta é devida a intenção literária do autor. Não que antes não se tenha registros de escritos originados no Brasil, mas se além ao fato que de esses escritos não possuíam teor literário, eram simplesmente informativos. Anchieta, apesar de ter escrito com a finalidade educativa e não



artística, o fez com a intenção de que a reprodução fosse artística, por meio de uma encenação, fato que muda a perspectiva de sua obra. O autor, a partir de Anchieta, dá alguns exemplos de obras consideradas literárias no período colonial, mas o mesmo tempo deixa claro que tais obras não tinham cunho literário ou artístico e dessa maneira:

Todo esse material, por vezes extremamente útil para o conhecimento da colônia, está à margem da literatura, em que tem ingressado por vias travessas, mais, ao que tudo indica, pela deficiência de nomes a apontar, numa fase em que não havia Condições para qualquer espécie de atividade artística no Brasil. (SODRÉ, 1982, p 83)

Para Sodré, começava-se a falar de produção literária na colônia a partir das obras escritas por Bento Teixeira, Antônio Vieira, Diogo Grasson Tinoco e Gregório de Matos, pois seus escritos possuíam teor literário. Entretanto, o autor ressalta que todos produziam uma literatura portuguesa, apesar de terem criado suas obras na colônia, visto que não existia a nação brasileira, logo não se podia falar de literatura brasileira. Como dito anteriormente, o período colonial não pode ser considerado um período de atividade literária, uma vez que, segundo o autor, apesar de possuir poucas manifestações de cunho literário, não havia uma nação. Isso era válido até mesmo para os autores nascidos na colônia, como é o caso de Gregório de Matos, de origem baiana. As terras e tudo que nela existia e se produzia pertenciam a Portugal. Além disso, como explicita Sodré, não havia um povo que tivesse o mínimo conhecimento literário para consumir esse tipo de produção. Contudo, esse cenário muda significativamente quando Portugal sofre ameaças de invasão e desembarca no Brasil com cerca de quinze mil pessoas com hábitos literários distintos daqueles verificados na colônia.

### **A cidade, as academias e a corte portuguesa**

Os passos seguintes da literatura brasileira foram marcados por mudanças políticas e econômicas. Surgem na colônia práticas mineradoras, as quais denunciam mais uma fonte de riqueza, o que gera mais interesse, inclusive por parte da coroa portuguesa. Há nesse período o declínio da atividade mercantil, uma alta no preço do mercado escravo o que acarretava no aparecimento da classe trabalhadora, pois o escravizado não era o único a trabalhar. Dessa forma, a divisão do trabalho começa a se esboçar, apresentando traços de uma classe média e uma classe trabalhadora. Todas essas questões foram base para alicerçar uma vida urbana que





apresentaria um papel significativo no desenvolvimento da literatura que hoje chamamos de nacional.

A cidade adquire, a pouco e pouco, uma função, o que não acontecia no passado. Surgem, com a divisão progressiva do trabalho, extraordinária no regime colonial, e tardia, profissões e misteres que até o instante não haviam encontrado oportunidade por surgir. (SODRÉ, 1982, p 102)

A colônia cresce em termos populacionais, administrativos e políticos o que fazia com que os centros urbanos tivessem muito além de uma atividade econômica, uma função administrativa. Surgiam assim, profissões urbanas, apesar de grande parte do trabalho ser exercido pelos escravizados. A classe proprietária se verificava essencialmente nas cidades, logo se concentrava nesses espaços a maior parte da população, inclusive os letrados que após a exclusão dos jesuítas viriam a ser a fonte literária no Brasil. Segundo Sodré, tais transformações eram traduzidas de maneira precária no campo literário. Começa-se a verificar vestígios de atividades nos campos das letras, as quais foram classificadas dentro dos movimentos do arcadismo e gongorismo, sendo o segundo um estilo literário provindo da Espanha. Até então não se fala nesse momento de literatura colonial, pois, como mencionado anteriormente, tudo o que era produzido na colônia era de nacionalidade portuguesa. Ainda nesse período as produções artísticas eram mero reflexo daquilo que era produzido na metrópole. Os produtores dessa arte eram escassos indivíduos que faziam viagens intercontinentais para aperfeiçoar seus estudos e são esses que vão fomentar uma literatura segregada nas cidades, através das academias que se espalharam pelo território colonial.

Segundo Sodré (1982, p.107), os grupos de letrados estavam espaçados pelos poucos centros urbanos e “não se comunicavam entre si. Viviam de si mesmos, ilhados, distantes, relegado à condição satélites de algum protetor poderoso”. Sentiam a necessidade de agremiar-se, da empatia dos semelhantes, pois não tinham um público leitor, logo, um igual seria aquele que iria compartilhar saberes. Assim, surgem as academias com uma classe letrada, financiadas por vezes pelos poderosos. A prática dos intelectuais, de acordo com Sodré, carecia de relevância, pois não eram originais. Consistia em produções letradas as quais se apresentavam com ausência de intenção artística. A forma não se colocava com técnicas e o conteúdo não era arte, o intuito de escrever era para informar.



Não havia na colônia, e não poderia haver, pelos motivos já explicados, aprêço pela criação literária. E não havia, pelos mesmos motivos, as técnicas próprias: a imprensa, o livro. Não só eram proibidas como, se não o fossem, teriam tido um campo demasiado restrito para produzir efeitos dignos de nota. (SODRÉ, 1982, p 110)

Alguns nomes como Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, entre outros são destaques nesse período. A poesia era unânime enquanto a prosa insistente. Sodré destaca, ao citar Veríssimo, que a produção feita aqui era essencialmente subordinada, isto é, a produção literária era feita sobre uma demanda de um mecenato, acusando assim, escritos de cunho literários que não possuíam intuito literário e sim atendiam ao pleito de algum poderoso.

Tais acontecimentos precediam a vinda da corte portuguesa para a principal colônia enquanto a sociedade colonial caminhava progredindo, aquecendo-se para uma futura independência. Nesse momento, verifica-se o surgimento de uma tendência nativista e sinais do interesse pelo tema da terra e dos povos indígenas. Além disso, viam-se divergências entre os interesses da colônia e os da metrópole.

Entretanto, apesar de tais divergências, a corte chega ao Brasil fugindo das tropas napoleônicas a mando de Dom João IV. Após a revolução francesa, as monarquias absolutistas viam-se ameaçadas e Napoleão Bonaparte ao tomar o poder buscava expansão territorial. Após desavenças políticas, o imperador decide invadir Portugal pressionando Dom João IV a transportar toda a corte que possuía entre 10 a 15 mil pessoas para colônia das Américas. Fato esse que apresentou uma mudança significativa na história literária do Brasil.

É indispensável, por último, mencionar o advento, na primeira década do século XIX, quando a corte de Lisboa se desloca para o Rio de Janeiro, de técnicas até então desconhecidas no Brasil, entre elas, e com uma importância singular, a técnica de impressão. Começam a ser publicados aqui os primeiros livros. Surgem os primeiros jornais. Isso significa que, com a precariedade natural, começa a existir a possibilidade de difusão do pensamento, ultrapassada a fase obscura em que as obras eram impressas no reino, sob cuidadosa vigilância, que motivou o extravio de tantas contribuições, quando não a intencional sonegação, ou até a apreensão. (SODRÉ, 1982, p 124)

A chegada da corte na colônia ocasiona diversas mudanças na estrutura organizacional da mesma. Torna-se necessária a execução de novas tarefas que antes não se verificava, tais como, a criação da polícia e conseqüentemente de leis, a circulação de informação e conseqüentemente a difusão da imprensa, a formação de um meio intelectual para atender a demanda dos recém chegados entre outras coisas que fizeram as atividades coloniais



aquecerem e levaram os habitantes da terra a desejarem a autonomia perante a metrópole, pois a colônia nesse momento passa ter uma vida política, intelectual e econômica ativa devido à transposição dos monarcas.

Para atender a todas as necessidades novas, o país deve improvisar quadros políticos, quadros diplomáticos, quadros militares, quadros intelectuais. Pois agora surgem os cursos jurídicos, nas regiões mais importantes; surge a imprensa, que se alastra por todo o país, gerando o produto singular e característico que é o pasquim; surge o parlamento, onde deságuam, de uma forma ou de outra, muitas das inquietações do tempo; surge uma ordenação da justiça, uma ordenação administrativa, uma ordenação política, com a lei eleitoral e com as funções a preencher, por nomeação ou por sufrágio; surge uma força militar, que recebe os traços da etapa anterior, inclusive os do soldado mercenário, mas que evolui rapidamente, neutralizada embora pela constituição da Guarda Nacional, de que os proprietários territoriais se reservam o domínio. (SODRÉ, 1982, p 147)

Toda essa movimentação gerou grandes inquietações, segundo Sodré (1982, p.146) tratava-se “por todos os motivos de uma fase difícil, agitada, cheia de perturbações políticas e sociais”. Isso acelerou o desenvolvimento na vida dos centros urbanos, as atividades comerciais, as atividades sociais da família, surgimento de festas trazidas pelo movimento parlamentar e pelo teatro. O quadro muda de maneira significativa transformando a colônia em um lugar cheio de transições políticas, econômicas, sociais e culturais. Sodré continua e afirma que “trata-se de um país novo, que apresenta agora ao mundo e que pretende apresenta-se da melhor forma”.

A imprensa nesse momento se torna trivial não só como meio de comunicação, mas também como cartilha de comportamento a ser seguida. Sodré (1982, p.195) diz que “os novos meios de transmissão das idéias, a imprensa principalmente, padronizam o gosto”. A literatura começa a ser difundida de maneira expressiva, pois era alastrada pela imprensa. Os jornais além de apresentarem informações políticas, econômicas e as novas tendências, passaram a ter um lugar ínfimo para a literatura, que progressivamente foi ganhando espaço ao ponto de ser procurada, posteriormente pela massa.

## O Folhetim francês

O folhetim nasceu na França em meados do século XVII, denominado em francês por *feuilleton*. O termo designava a parte inferior da primeira página dos jornais, destinava-se ao





entretenimento dos leitores, dessa forma eram publicados os mais diversos textos, tais como: piadas, receitas, críticas teatrais, entre outros (MEYER, 1996 *apud* ALVIM, 2008, p.4). Entretanto, o folhetim passou a ser um texto de romance que era publicado de maneira fragmentada, o que gerava nos leitores grande curiosidade. Segundo a professora de comunicação social Luisa Alvim, a difusão e aceitação dos romances de folhetim estavam intrinsecamente ligadas ao aumento da taxa de alfabetização verificada na França durante esse período. Somado a esse fator também estavam à diminuição da jornada de trabalho, que permitia com que os trabalhadores tivessem mais tempo livre para leitura.

Alvim expõe:

O professor Gérard Gengembre considera como primeiro grande sucesso do gênero na França *Les Memoires du Diable*, de Frédéric Soulié, publicado em 1837 no *Journal des Debats*. Este jornal conservador, criado em 1789, ano de início da Revolução Francesa, continha essencialmente transcrições dos debates da Assembléia Nacional, mas viu suas vendas aumentarem por causa do sucesso do romance, que tinha uma trama de mistério, terror e crime, ou, segundo analisa Martin-Barbero (2003), “romance de ação mais romantismo social”. O folhetim torna-se uma isca para atrair e segurar os assinantes do jornal. (ALVIM, 2008, p.4)

Como dito anteriormente, os periódicos atraíam os leitores com o romance de folhetim, para isso publicavam-se textos de autores renomados, tais como Victor Hugo, Balzac e Baudelaire. O objetivo era aumentar as vendas e os lucros. Alvim (2008, p. 4) diz que “O folhetim garantia não só os ganhos do dono do jornal, como dos próprios romancistas, que deixavam, assim, de depender da compra ocasional de seus livros em volumes e passavam a ter um ganho semanal”. Vale ressaltar que esse período corresponde a 1840, momento no qual o capitalismo encontrava-se em plena consolidação devido à revolução industrial ocorrida no mesmo século.

Segundo o professor Luís Roberto de Souza Junior, quando o gênero foi estabelecido na França, os jornais pleiteavam a atenção dos escritores, pois tamanho era o sucesso que se verificava nos números de venda. Ao citar Meyer (1996 p.59), o professor esclarece as técnicas usadas nas obras para atrair os leitores. Falava-se sobre atualizações da corte, usava-se de suspense, retomavam-se brevemente temas já falados a fim de recordar os leitores ou até mesmo contextualizar novos leitores. Outro recurso utilizado era a linguagem acessível que fazia com que o folhetim alcançasse várias classes sociais. Walter Benjamin em *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no Auge do Capitalismo* confirma essa procura pelo romance de folhetim ao atestar com números o aumento progressivo das assinaturas de jornais. Entretanto, o filósofo alemão problematiza o



papel do artista diante dessa nova demanda capitalista, pois segundo ele “aconteciam de o editor, na compra do manuscrito, reservar para si o direito de tê-lo assinado por um autor de sua escolha” (BENJAMIN, 1989, p.26). Ou seja, por vezes os textos podiam ser atribuídos a um escritor famoso com o intuito de conquistar mais leitores.

Durante um século e meio, a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos. Por volta de 1830, as belas- letras lograram um mercado nos diários. As alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem na introdução do folhetim. Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos; só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar. Em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal; em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil. (BENJAMIN, 1989, p.23)

Paris passava por grandes inquietações na época, após a Revolução Francesa, a cidade foi reformulada, criaram-se os centros bulevares, grandes espaços que vendiam muito além de produtos, vendiam modelos de vida. Nos bulevares era onde a vida urbana circulava, onde o fetiche por mercadorias governava e cada vez mais esses ideais de consumo se espalhavam pelas nações com a ajuda do avanço tecnológico. Tantas mudanças atraíam mais e mais pessoas para as cidades. Pessoas de todos os tipos e lugares, pessoas que deveriam aprender tanto o ritmo como o jeito da cidade. Segundo o historiador Richard Sennet (2018, p. 41), era preciso “aprender a ler a cidade dessa maneira pode capacitar o recém-chegado a sobreviver no mundo urbano”.

A literatura também expressava essa nova forma de ser. As obras transportavam em si todas as tendências modernas, ensinavam como se portar socialmente, a quem temer, como se vestir e falar. O professor Jean-yves Mollier diz que “o folhetim vai transportar totalmente os hábitos dos franceses e impor novas formas de ler” (PARENT-LARDEUR, 1981 *apud* MOLLIER, 2018, p.18). Desse modo, o gênero se torna um agente pelo qual se transformava a fisionomia social do país, porquanto além de possibilitar o acesso a literatura também conduzia os novos modelos aos leitores.

Os jornais portavam também propagandas dos novos objetos, as novas tecnologias, os modelos a serem seguidos e os folhetins ao contar histórias da vida de personagens urbanos levava para os leitores as novas formas de ser e estar. A literatura compartilhava espaço na folha panorâmica do jornal e de certa forma se fazia serviçal da modernidade. Benjamin (1989) diz que o “folhetim transforma os bulevares em interiores”, porque levava para dentro das casas tudo o que estava nas ruas. “O público não estava sozinho em tal avaliação. A alta remuneração do folhetim de então mostra que essa opinião se alicerçava nas relações sociais.”



Segundo Alvim, o folhetim alcançava grande parte da população por ter um suporte de circulação em massa barato. Nas cidades, empregados, soldados e os mais desprovidos liam os jornais de seus patrões. A leitura não ficava restrita à burguesia e a literatura era difundida no país, inclusive a literatura de grandes autores. Segundo Mollier (2018), a literatura se instaurava na vida dos cidadãos modificando completamente as práticas culturais. Entretanto, o folhetim recebia críticas em relação ao teor da sua literatura, pois por vezes era considerado um gênero que não continha qualidade, por ser algo popular, publicado em jornais. No Brasil, por mais que as circunstâncias fossem diferentes, o folhetim também exerceu um papel singular no processo de difusão da literatura fazendo com que essa fosse consumida por leitores das mais diversas classes sociais. Apesar das críticas que sofria, seja pela comercialização da arte, seja pela qualidade da literatura, não se pode negar que os folhetins publicados nos periódicos exerceram um importante papel na propagação da literatura e conseqüentemente no aumento do público leitor.

### **O folhetim no Brasil**

Encontrou-as no teatro, que proporcionou o cenário das primeiras batalhas do romantismo e que lhe forneceu, com o drama variado e sentimental, um veículo extraordinário; na imprensa, em que, através do folhetim, atingiu amplas camadas de leitores; no gênero a que concedeu, desde então, a primazia, o romance, pelo qual fazia participar da literatura um mundo de criaturas que dela estavam distanciadas até então. (SODRÉ, 1982, p 191)

Como referido anteriormente, a vinda da corte portuguesa aqueceu as atividades na colônia e fez com que essa apresentasse diversas manifestações culturais de modo a entreter os novos habitantes e por essa razão a imprensa começava a se modernizar. Após esse fato muita coisa mudou. A questão governamental fervilhava, o Brasil já era independente, D. Pedro I já regressara a Portugal e deixara seu filho a cabo da tarefa de governar o país. O final do século XIX foi de grande movimentação em diversos âmbitos, havia uma pressão para mudança do sistema governamental, a chegada de novas tecnológicas, a aceleração da vida urbana, entre tantas outras coisas.

A literatura foi um meio pelo qual se expressava o momento, isto é, o folhetim por ser publicado cotidianamente trazia temas prosaicos da cidade. Os sujeitos deviam se ajustar às formas de ser e existir que a cidade exigia e lidar com os conflitos e demandas geradas por todas essas mudanças. Dessa maneira, o folhetim passa a tratar de outros assuntos por meio do entretenimento. Segundo a professora Marina Pozés Pereira Santos (2012), os jornais eram





voltados para questões políticas. O folhetim era uma forma de atrair os leitores para o tema principal: política.

Assim como na França, falava-se nesse espaço de rodapé dos mais diversos temas. O teatro foi um desses temas recorrentes, pois era no folhetim que se teciam críticas as peças teatrais encenadas nas noites anteriores. O folhetim surge no Brasil com o intuito muito semelhante ao encontrado na França: entreter. O gênero recém chegado da França se instaura com adaptações para o público brasileiro. Segundo a professora Lucia Granja (2011, p. 151) “no processo de transferência, os romances de folhetim adquirem na versão brasileira matizes mais fortes da moral católica do que tivera, certamente, na França”, isto é, a transposição do gênero foi realizada de maneira a ser acomodada na realidade da ex-colônia, fazendo com que o público tivesse uma maior identificação com os escritos publicados nos jornais. As cidades estavam em plena marcha de desenvolvimento, novos hábitos, nova arquitetura, novas condições e novos modelos a serem seguidos. O que era vivido nas ruas, pouco a pouco começava a entranhar nos lares. Era um tempo de mudança e o folhetim era um meio pelo qual se propagava os novos modos de ser, viver e pensar.

Os folhetins, por sua vez, se incluíram nesse movimento veiculando narrativas satíricas ao governo imperial e às figuras de poder de modo a intensificar a visão negativa do Império e, por conseguinte, justificar a criação da nova ordem republicana. A partir disso, seus enredos promoviam críticas ao governo imperial e às figuras de poder, ao mesmo tempo em que contribuíram para a formação de um imaginário republicano. Portanto, essas narrativas vinculavam-se ao momento político pelo qual o país estava passando. (SANTOS, 2012)

A educação básica paralelamente também se encontra em desenvolvimento. Para atender a necessidades civilizatórias, muitas escolas são edificadas com o intuito de propagar uma idéia de progresso de maneira a igualar-se aos movimentos vistos na Europa. Sodré (1982, p. 186) diz que “A sociedade brasileira do quadro urbano vai tentar imitar, sob tópicos a vida cidadina europeia”, com o intuito de sanar as carências e mazelas coloniais. A educação se encontra nesse meio como um agente que fomentou a criação inicial de um público leitor. A mulher também foi um agente importante na propagação da imprensa e conseqüentemente na formação posterior de leitores. Segundo Sodré, a instrução das primeiras letras fazia com que as mulheres fossem capazes de consumir os escritos literários presentes nos jornais. Além de decorar as orações católicas e fazer atividades manuais como a costura, as mulheres passaram a consumir os conteúdos folhetinescos publicados nos periódicos. Assim, o folhetim entrava nas casas e junto com ele uma série de novos modelos,



inclusive políticos. Desse modo, o folhetim não só cumpre o papel inicial de atrair leitores como também auxiliava no discurso pró-republicano.

Segundo o professor Luís Roberto de Souza Junior, antes das publicações cotidianas do romance de folhetim, o romance de livros não era acessível, possuíam um alto custo de aquisição, grande dificuldade de publicação, pois mal existia imprensa no Brasil, os manuscritos eram enviados para a Europa e impressos lá. Sodré também relata essa complexidade de produção do livro. Segundo ele esse não era o principal meio para difusão da literatura, justamente pelas problemáticas apresentadas pelo professor Luís Roberto. Em *História da Literatura brasileira*, Nelson Werneck Sodré fala que “Mas o livro não é ainda o caminho apropriado para chegar ao público - o caminho é o jornal. E a ficção romântica deve atingir o leitor primeiro pelo jornal, depois pelo livro.” (SODRÉ, 1982, p.322) Vale ressaltar que o folhetim começou a ganhar força e aceitação social no Brasil a partir do momento em que se transforma em romance de folhetim, o gênero que também foi verificado na França o qual possuía obras publicadas de maneira fragmentada nos jornais. A princípio viam-se aqui traduções e adaptações de obras estrangeiras, mas com o tempo começaram a surgir autorias nacionais. Segundo Sodré (1982, p. 322), “é com o folhetim, realmente, que o romance, entre nós, ganha grupos numerosos de leitores e define, pela aceitação, a presença de uma atividade literária ainda balbuciante que, antes disso, não conseguira afirmar-se e muito menos definir-se.”

Face ao exposto por Nelson Werneck Sodré, o folhetim é o elemento que estabelece o início da literatura brasileira, pois logra o que por séculos não se encontrava no Brasil: um público leitor. Vale ressaltar, que tal público não era dos mais volumosos, mas era suficientemente capaz de consumir a literatura nacional difundida por meio dos jornais.

Destaca-se que da mesma maneira que seu deu na França, as obras folhetinescas tiveram grandes nomes da literatura nacional, tais como José de Alencar, João do Rio, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha entre outros célebres autores que fazem parte do cânone da literatura nacional, provando dessa maneira o papel relevante do gênero na construção do que hoje chamamos de literatura brasileira. O professor Luís Roberto ainda diz que “praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim” (SOUZA, 2011, p. 8) comprovando assim a popularização do gênero.



## Considerações finais

Grande foi o percurso da literatura brasileira para ser o que hoje é. Por muito tempo o que era produzido aqui nem se quer possuía nacionalidade brasileira, uma vez que anteriormente o Brasil era uma colônia subjugada pela metrópole portuguesa. Até mesmo depois de ser valorada e ganhar *status* de habitação da corte, a literatura produzida aqui não teve característica nacional. A falta de identidade e a falta de um público leitor agravaram significativamente para tardar o estabelecimento de uma literatura com personalidade brasileira.

O quadro só muda de maneira expressiva a partir do momento em que surgem novas demandas trazidas pelo estabelecimento da corte. Vê-se a transformação do cenário a partir do momento que novos sujeitos se fixam no Brasil, sujeitos esses que possuíam hábitos não verificados antes na colônia. Assim, tem-se a necessidade de se produzir arte na colônia de modo a sanar as demandas dos monarcas portugueses, logo cresce nas cidades apresentações teatrais que agitam a vida social colonial. Tais peças recebiam críticas e resenhas nos jornais e é nesse lugar, no rodapé da página que surge o folhetim, exercendo o papel de entreter os cidadãos com os mais diversos temas.

Apesar de possuir grandes críticas relacionadas tanto a qualidade quanto ao papel dos artistas que produziam tal gênero, é inegável que o folhetim foi um meio de se propagar literatura tanto no Brasil, quanto na França, país onde nasceu. A popularidade do gênero foi de extrema importância para a criação de um público leitor que pudesse consumir de maneira massiva a literatura, tornando-a assim não somente popular, mas também acessível. Logro que levou séculos para se efetivar. Ademais, o folhetim possibilitou a existência de obras nacionais, o reconhecimento de artistas brasileiros e a discussão de temas sociais, políticos e culturais da época.

Por conseguinte, é notável e comprovado que o folhetim foi um propulsor da literatura brasileira. Além disso, o gênero também contribuiu para mudar a face da alfabetização, dar a mulher um novo destaque perante a sociedade e possibilitar a população acesso a obras literárias que até hoje são consideradas de grande qualidade. Os números apresentados por Walter Benjamin ao caso francês e os relatos de Nelson Werneck Sodré no caso brasileiro são prova da influência do gênero para a sociedade da época e também para os dias atuais.





## Referências

ALVIM, L. B. A. M. **Os jornais, o romance e o folhetim**. In: VI congresso nacional da mídia, 2008, Niterói- RJ. 200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e tendências, 2008.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1987 e 1989. v. 1, 2, 3.

GRANJA, L. **No rodapé dos jornais: casos do romance-folhetim**. Floema (UESB), v. IX, p. 147-158, 2012. Disponível em < <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122451/ISSN1807-541X-2011-07-09-147-158.pdf?sequence=1&isAllowed=y> >. Acesso em 11 de outubro de 2021

MOLLIER, Jean-Yves. **As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção**. Alea: Estudos Neolatinos [online]. 2018, v. 20, n. 03 [Acessado 29 Agosto 2021], pp. 17-36. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22594/12697> > .

SANTOS, Marina Pozés Pereira. **Literatura e Imprensa no Brasil de fins do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012 [Acessado 29 Setembro 2021], Disponível em: < <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2012/literaturaimprensa-brasil-fins-seculo-xix-4405.pdf> >

SENNET, Richard. **Construir e Habitar: Ética para uma cidade aberta**. Tradução: Clóvis Marques. Editora Record.1.ed. — Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Daniel Neves. **Vinda da família real para o Brasil**. Mundo educação 2020. Disponível em < <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/vinda-da-familia-realpara-o-brasil.htm> >. Acesso 20 de setembro de 2021.

SODRÊ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Editora Difel difusão editorial. 7ª ed. – São Paulo, 1982.

SOUZA JÚNIOR, L. R.. **A influência inconfessável - Como o folhetim formou o romance brasileiro**. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2011, Porto Alegre. Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2011. Disponível em< <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/64.pdf>> Acesso 21 de setembro de 2021



## “UM SACO CHEIO DE FARINHA, COM QUARTOS DE RAPADURA DENTRO”: A FOME COMO AGRAVAMENTO DA DOR EM *O QUINZE* (1930), DE RACHEL DE QUEIROZ

Raiane Ribeiro de Moraes<sup>126</sup>  
Marcelo de Jesus de Oliveira<sup>127</sup>

**Resumo:** A literatura regionalista é amplamente conhecida como um espaço onde são desvelados os problemas políticos e sociais de quem vive, cotidianamente, a fome e a miséria movimentada por um sistema de seca e opressão no norte e nordeste brasileiro. Rachel de Queiroz, por sua vez, assume um papel de fundamental valor para a difusão desta literatura, já que oportuniza à crítica literária obras que, sem perder lirismo, labora a partir de problemas complexos de quem experimentou a seca e as mazelas advindas dele. A partir disso, com este trabalho intenciona-se analisar a trajetória de retirante da personagem Chico Bento, em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, com enfoque nas consequências sociais e psicológicas resultantes do processo de migração em que fora submetido. Para tanto, realizou-se leituras atentas da obra tida como *corpus* textual dessa pesquisa com intuito de identificar as problemáticas a serem discutidas, as quais foram selecionadas: a fome, a pobreza e a miséria, a dor e a infância, a família e opressão. Com isso, percebeu-se que a condição de retirante em que Chico Bento e sua família foram submetidos marca drasticamente e de muitas formas – social, cultural e política –, o que ocasionou muitos prejuízos físicos e emocionais; perda parcial da infância de seus filhos; traumas e outros.

**Palavras-chave:** Literatura e fome; história; regionalismo.

### Introdução

A literatura registra fatos que ocorreram na sociedade em diferentes épocas, mantendo viva a história e cultura de um povo. Por assim ser, esta nos aproxima de contextos vividos por diferentes grupos sociais (CANDIDO, 1976). Desde a época colonial já se via retratos da seca Nordestina, principalmente no estado do Ceará. Em 1915, por exemplo, a região enfrentou mais uma grande seca e se transformou em um cenário para grandes histórias. Nesse plano, houve uma devastação: rios foram secando, rebanho morrendo, fome em grande escala, famílias deixando seus lares e sofrendo muitas perdas irreparáveis.

Os sertanejos não tinham assistência governamental e diante da dura realidade que enfrentavam levavam a vida como retirantes, isto é, partiam do sertão em direção as cidades grandes, pois acreditavam que esses lugares dispunham de empregos que lhes possibilitariam melhoras financeira. Sendo assim, este trabalho propõe analisar a trajetória como retirante da personagem Chico Bento, em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, com enfoque nas consequências sociais e psicológicas resultantes do processo de migração em que fora submetido.

<sup>126</sup> Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL.

<sup>127</sup> Doutorando em Letras: Linguagens e Representações, na linha de pesquisa Literatura e Interfaces, pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC e mestre em Letras, na linha de pesquisa Literatura, História e Imaginário, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT.



Rachel de Queiroz inspirou-se nesse contexto para produzir uma renomeável obra. A autora narra em seu livro experiências que se assemelham com as suas próprias, vívidas na infância. O romance regionalista foi escrito na segunda fase do Modernismo, também conhecida como “Geração de 30”, onde houve um estabelecimento das ideias defendida pelos artistas modernistas (BOSI, 1970). Os autores dessa fase tinham influência do realismo e naturalismo, por isso, abordavam temas como política, regionalismo, fatos sociais e análise psicológica dos personagens.

A obra entrelaça ficção com realidade, retratando a dura trajetória de Chico Bento, um personagem que sofreu duramente com a seca que assolava a região do Quixadá. Desse modo, a obra *O Quinze* (1930) apresenta as visões da autora, por instrumento do discurso ficcional-literário, mediante ao contexto ao qual estava inserida e faz um resgate da cultura nordestina através do regionalismo.

Atualmente, a seca ainda assombra o Nordeste, considerando que alguns estados já a enfrentam há mais de 50 anos. De fato, o governo já tomou algumas providências, mas, calculando as ocorrências da seca que ainda se fazem presentes na atual conjuntura da sociedade brasileira, vê-se que ainda não foram suficientes. Na seca de 15, como bem pode ser citado, foram criados os campos de concentração, onde as pessoas se alojavam como uma forma de prevenção, pois temiam a invasão das cidades pelos flagelados. Nesses campos os retirantes recebiam mantimentos, porém não era suficiente e muitos desfaleciam. Deste modo, essa pesquisa será desenvolvida com o intuito de levar a comunidade acadêmica e as demais esferas da sociedade a refletir sobre a condição enfrentada pelos nordestinos, não só em 1915, mais também na atualidade, bem como levantar discursões acerca das denúncias sociais apresentadas na obra.

Diante disso, justifica-se a presente proposta pela necessidade de polarizar a importância da figura sertaneja para a composição da literatura brasileira, visto que ele representa a cultura nordestina, marcada pela sombra da seca. Sendo assim, faz-se relevante tornar público a luta dos sertanejos para vencer os problemas causados pela aridez do sertão. Ademais, esta pesquisa condensa ainda indignações pessoais e questionamentos ao comportamento da sociedade mediante ao sofrimento de pessoas que compõem nosso campo social e só tiveram os olhos das forças políticas voltados para si depois de muito sofrimento.

Em relação aos caminhos metodológicos, salienta-se que a referente pesquisa se trata de uma análise literária na qual sua metodologia será predominantemente bibliográfica com enfoque qualitativo-descritivo. A obra tida como *corpus* textual desta pesquisa – *O quinze* –, desvela conteúdos pertinentes à comunidade científica, considerando que seu objeto se encontra entre os mais pesquisados pelos acadêmicos, uma vez que contribui para a exposição de realidades que ainda perduram atualmente, sua notoriedade destaca-se, pois, trata-se de óticas apontadas pela escritora





que vivenciou tais fatos. Nesse sentido, nota-se que esse trabalho poderá possibilitar futuras pesquisas na área das ciências humanas, bem como possibilitará entender as consequências sociais e psicológicas causadas na população sertaneja, assim como observar as atitudes políticas da época diante das necessidades dessas pessoas.

### **A fome como instrumento da miséria**

Ao longo da história da sociedade brasileira podemos perceber um aumento exagerado no contraste social do nosso país, esse fator se justifica pela desigualdade econômica e pela má administração pública, com isso, muitas pessoas vivem em extrema pobreza e não dispõem, sequer, do mínimo que um ser humano necessita para levar uma vida digna (RAMOS, 2005; GODINHO, 2011).

A alimentação, por exemplo, é algo essencial para o desenvolvimento humano. Dessa forma, é indispensável que todas as pessoas possam gozar desse privilégio, no entanto, os dados nos mostram um declínio nas tentativas públicas de propiciar uma vida com melhores condições para a classe desfavorecida. “Grandes períodos de fome e escassez alimentar na história da humanidade se designa como sequela de injustiças e vulnerabilidades sociais – miséria, guerras, marginalização – que atinge centenas de milhares de pessoas no mundo” (LIMA, 2019, p. 21). Contudo, essas falhas nos sistemas públicos comprometem a vida de milhões de brasileiros que acabam vivendo do pouco que lhes são oferecidos.

Segundo uma pesquisa do IBGE (2014):

A Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO) em seu relatório anual (2017) alertou que após uma década em constante declínio, a fome no mundo está novamente em ascensão, no ano de 2016, afetou 815 milhões de pessoas que correspondem a 11% da população global<sup>15</sup>. No Brasil foi possível identificar que 14,7 milhões de brasileiros passam por alguma restrição ou privação alimentar devido à falta de recursos para adquirir alimentos, sendo o Nordeste a região mais afetada (38,1%) segundo os dados do levantamento suplementar da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)<sup>16</sup> (IBGE, 2014, s/p, grifo no original).

O problema da fome e miséria no Brasil é uma questão que já vem perdurando a anos, no entanto, percebe-se que algumas regiões são mais afetadas por este fator. O Nordeste, como foi citado acima, é uma das localidades brasileiras que se destaca dentro desse quadro de miséria, sobretudo pelas secas que assolam a região desde a época colonial (COSTA, 2020).

A fome e a miséria são temas comuns nas obras literárias brasileiras, em especial nas que compõem os acervos modernistas. As produções desse período causaram grandes impactos na



sociedade da época, seus ideais inovadores deram uma nova face para o campo literário (SEDLMAYER, 2014). A literatura moderna teve seu olhar voltado para as questões sociais brasileiras, sobretudo para o que ocorria nas regiões do país. O impacto resultante dessa escola literária se deu, principalmente, pelas questões sociais levantadas pelos escritores da época.

De acordo com Lima (2019):

Uma nova ordem literária surgiu; a literatura dos anos 30 ou também chamada de regionalista, diante das novas configurações históricas, apresentou experiências artísticas nascidas em tempos beligerantes, apresentando uma outra demanda: a necessidade de um maior envolvimento social, um olhar acurado para a região nordeste e a eclosão de alguns dilemas, até então obscuros, como a fome, considerado um tema delicado, proibido e pouco aconselhável a ser discutido em público (LIMA, 2019, p. 17).

Apesar dos autores pertencerem às regiões diferentes, podemos observar um conjunto de características que atrelam o acervo regionalista, em que uma delas é a abordagem da temática fome. Nesse sentido, José Américo de Almeida com o romance *A bagaceira* (1928), ambientado entre as grandes secas do século XIX (apogeu em 1989) e a seca de 1915 foi o grande precursor dessa temática. O autor evidencia seus personagens, descrições e paisagens com forte apelo simbólico, sobretudo à fome e miséria. Outro autor que também se destacou nesse cenário foi Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* (1965), onde lança uma visão da sociedade brasileira em seus níveis mais profundos em uma dimensão social e psicológica da repressão política junto à dimensão natural e, com isso, o autor invoca personagens agarrados com a miséria e a fome à fuga da seca (LIMA, 2019).

Na obra aqui analisada a fome é um dos fatores que mais marcaram negativamente a vida do vaqueiro Chico Bento, tendo em vista que o personagem em sua trajetória como retirante sofreu perdas irreparáveis e que foram causadas pela falta de alimentos. Seus problemas se iniciaram com a necessidade de deixar a fazenda e se aventurar em uma viagem rumo a um futuro melhor.

Os retirantes não disponibilizavam de recursos suficientes para toda a viagem, já que os animais que lhes restaram foram vendidos para as despesas da longa caminhada em meio a caatinga das terras cearenses. O atrito entre os cinco irmãos para viajarem no único animal que restara a família nos revela a miséria e o desespero enfrentados pelo grupo, no entanto, também nos leva a refletir sobre as condições que aquelas fragilizadas e inocentes crianças estavam sendo submetidas: “dentre todos, os que mais sofrem são as crianças, que indefesas, inertes ao mundo que os rodeia, seguem seus pais sem saber se padecerão aos tropeços que a sobrevivência causará” (SILVA, 2015, p. 06). Nesse sentido, os filhos de Chico Bento e dos imigrantes nordestinos representados pelo personagem compartilhariam de um destino que lhes foram impostos pelas mazelas sociais.



No caminho para capital as crianças continuavam se debatendo para ganharem a oportunidade de viajar no animal que levava Duquinha, o mais novo entre os irmãos. Entretanto, a disputa se intensificou quando depois de um tempo, sobre o sol escaldante do sertão, o caçula já não queria mais viajar sobre a dura cangaia da pobre burra: “[...]logo uma briga se armou entre os outros, num assalto aceso ao lugar na cangalha; na balbúrdia da disputa, eles se confundiam e só se podia distinguir, de momento a momento, um murro, um rasgão, e nuvens de poeira” (QUEIROZ, 2012, p. 30). Nessa passagem da obra é notório a angústia infantil diante desse cenário devastador que comprometeriam sua existência.

Segundo Silva (2015):

Assim que nasce, a criança torna-se o fruto de uma renova esperança e também carrega em si um destino que o nascimento inseriu na sua trajetória: (sobre) viver na seca nordestina e aguentar todas as mazelas que possam surgir. Após seu primeiro grito de vida, o ser frágil começa a grande luta de resistir e permanecer vivo em uma sociedade que só os poucos, os mais fortes sobrevivem (SILVA, 2015, p.06).

As obras regionalistas de 30 retratam esse sofrer infantil gerado em torno da imigração sertaneja, Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1965), também torna público a peregrinação de Fabiano e sua família pelo sertão nordestino em busca de melhores condições para viverem. A situação enfrentada pelos personagens do escritor se assemelha às condições dos retirantes de Rachel de Queiroz, de forma que em ambas as obras ocorrem diversas situações onde a fome marca e dita o destino dessas crianças.

### **A fome como agravamento da dor e da perda**

Durante sua migração do sertão Chico Bento vivenciou momentos que deixaram marcas em sua vida, uma vez que o processo migratório, em tempos de secas no Nordeste, castigava os que se lançavam a essa sorte. O desenrolar desses acontecimentos no trajeto do vaqueiro está atrelado, principalmente, ao fator fome. Nesse sentido, elencaremos a seguir situações que embasam essa afirmação.

Na primeira noite, os retirantes se alojaram em uma cabana abandonada que encontraram pelo meio do caminho. Cansados e famintos comiam desesperadamente, como vê-se em: “O vaqueiro foi aos alforjes e veio com uma manta de carne de bode, seca, e um saco cheio de farinha, com quartos de rapadura dentro” (QUEIROZ, 2012, p. 30). Apesar da quantidade de sal que havia na carne, as crianças se alimentavam sem se preocupar com as condições do alimento, afinal, “sem





se importarem com o sal, os meninos metiam as mãos na farinha, rasgavam lascas de carne, que engoliam, lambendo os dedos” (QUEIROZ, 2012, p. 30). Nesse trecho da obra a autora nos dá evidências do quão desastrosa seria aquela viagem, pois, mal se passara o primeiro dia de caminhada e os retirantes já estavam sofrendo com o martírio causado pela aridez do sertão.

Além de não poderem gozar de uma boa alimentação, as crianças ansiavam desesperadamente por um gole de água: “os meninos, passado o furor do apetite, exigiam com força o que beber; gemiam, pigarreavam, engoliam mais farinha, ou lambiam algum taco de rapadura, entretendo com o doce a garganta sedenta” (QUEIROZ, 2012, p. 31). O pai, que a pouco percorrera uma longa distância, voltava com a tão desejada água “[...] ele chegou, com a cabaça cheia duma água salobra [...] Josias, que era o que mais se lastimava, tomou-lhe a vasilha da mão e colando às bordas a boca, sugou a água; mas os outros, avançando, arrebataram-lhe a cabaça” (QUEIROZ, 2012, p. 31). Apesar do momento doloroso que vivia e do pouco recurso que tinha, Chico Bento não media esforço para evitar a perda de seus familiares, uma vez que o desejo lhes garante um futuro melhor, compensava todas as tribulações enfrentadas.

A caminhada já se estendia por longos três dias sob o sol escaldante do dia, os retirantes se moviam cansados, com sede e tomados pela fome, enquanto as crianças, como de costume, pediam insistentemente por algo que pudesse preencher o vazio em seus estômagos.

os meninos choramingavam, pedindo de comer. e Chico Bento pensava: “por que, em menino, a inquietação, o calor, o cansaço, sempre aparecem com o nome de fome?” — mãe, eu queria comer... me dá um taquinho de rapadura! — ai, pedra do diabo! topada desgraçada! papai, vamos comer mais aquele povo, debaixo desse pé de pau? (QUEIROZ, 2012, p. 31).

Com a longa distância até as cidades grandes, o processo de imigração dos retirantes em *O Quinze* (1930), se tornava maçante e desagradável, sobretudo pela falta de comida, abrigo e água. Dessa maneira, o ânimo e humor dos sertanejos iam se dissipando entre aquela imensidão de penúria, no entanto, Chico Bento nos dar um exemplo de empatia e bondade ao dividir o pouco alimento que lhe restara com outros imigrantes encontrados no caminho:

Encostando-se ao tronco, Chico Bento se dirigiu aos esfoladores: — De que morreu essa novilha, se não é da minha conta? Um dos homens levantou-se, com a faca escorrendo sangue, as mãos tintas de vermelho, um fartum sangrento envolvendo-o todo: — De mal dos chifres. Nós já achamos ela doente. E vamos aproveitar, mode não dar para os urubus. Chico Bento cuspiu longe, enojado: — E vosmecês têm coragem de comer isso? Me ripuna só de olhar... O outro explicou calmamente: — Faz dois dias que a gente não bota um de-comer de panela na boca... Chico Bento alargou os braços, num gesto de



fraternidade: — Por isso não! Aí nas cargas eu tenho um resto de criação salgada que dá para nós. Rebolem essa porqueira pros urubus, que já é deles! Eu vou lá deixar um cristão comer bicho podre de mal, tendo um bocado no meu surrão! (QUEIROZ, 2012, p. 32).

A atitude do vaqueiro nos revela a comoção sertaneja para com o sofrer do outro, visto que ambos os grupos de retirantes partilhavam da mesma miséria. Desse modo, Chico Bento ver-se naquelas pessoas e seu caráter não lhe permitiria negar-lhes ajuda.

De acordo com Moreth (2014):

Chico Bento sente o outro em si, não apenas de maneira superficial. Ao ver os outros semelhantes consumirem carne putrefata, sente comoção, resvalando no seu código ético-moral. A experiencição o leva a participar do outro e, a partir disso, a tomar uma iniciativa fraterna. Ao dar-se conta da situação, mecanismos de consciência são ativados. Uma gama de identificação comunitária surge forte, ostensiva, entre o observador e o observado. Eles, os retirantes, afinal eram só um (MORETH, 2014, p.140).

Dias depois, a família de retirantes continuava a ser assombrada pela fome, a carne salgada do bode agora fazia uma grande falta “CHEGOU a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas. — Mãezinha, cadê a janta? — Cala a boca, menino! Já vem!” (QUEIROZ, 2012, p. 37, grifo no original). Sem dinheiro para comprar comida e sobre olhar faminto e desesperado de seus cinco filhos, o vaqueiro sem ter outro bem, resolveu vender a única rede que tinha para o seu descanso “Angustiado, Chico Bento apalpava os bolsos... nem um triste vintém azinhavrado... Lembrou-se da rede nova, grande e de listas que comprara em Quixadá. Mas antes dormir no chão do que ver os meninos chorando, com a barriga roncando de fome” (QUEIROZ, 2012, p. 37). O dinheiro que conseguira com a venda da rede mal dera para comer aquela noite e as crianças continuavam a se lastimar com a dor da fome “contudo, que representava aquilo para tanta gente? Horas depois, os meninos gemiam: — Mãe, tô com fome de novo... — Vai dormir, diacho! Parece que tá espiritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir!” (QUEIROZ, 2012, p. 38).

A medida que a viagem ia se prolongando, o sofrimento dos retirantes se tornava mais angustiante. Desse modo, os personagens iam se fragilizando e se tornando propenso a perecerem naquele ambiente devastador. O sertanejo sofria ao ver sua família sendo castigada por aquela situação e o que lhe acalmava o coração, portanto, era a esperança de melhorar sua condição ao chegar no destino almejado. Contudo, naquela noite só restava se conformar em dormir sobre aquele duro chão que tanto lhe incomodava.



Chico Bento estirou-se no chão. Logo, porém, uma pedra aguda lhe machucou as costelas. Ele ergueu-se, limpou uma cama na terra, deitou-se de novo. — Ah! Minha rede! Ô chão duro dos diabos! E que fome! Levantou-se, bebeu um gole na cabaça. A água fria, batendo no estômago limpo, deu-lhe uma pancada dolorosa. E novamente estendido de ilharga, inutilmente procurou dormir (QUEIROZ, 2012, p. 38).

Durante o percurso de migração as personagens sofreram grandes perdas, transfiguradas em forma de morte e separação dos familiares. A primeira delas se configura no afastamento de Mocinha do grupo de retirantes. Influenciada pelas mazelas que vivera até aquele momento, a moça resolveu deixar a família para morar e trabalhar com Sinhá Eugênia, uma senhora que tinha um negócio na estação de trem de um pequeno povoado.

Mocinha chegou animada, a bem dizer risonha: — Tem lá uma mulher que carece de uma moça mode ajudar na cozinha e vender na Estação. Cordulina interrompeu o remendo que cosia, interessada: — E tu não tem pena de ficar aqui, mais esses estranhos? A moça encolheu os ombros: — Assim... Quem não tem pai nem mãe, como eu, pra todo o mundo é estranho... (QUEIROZ, 2012, p. 39)

A jovem ficara ludibriada com as possíveis melhoras que o emprego poderia lhe oferecer e mesmo sofrendo com a separação de seus familiares não hesitou em ficar para trás, no entanto, sua família sofreu com seu abandono, o choro da irmã e dos sobrinhos evidenciam esse sofrimento.

Cordulina a abraçou chorando, de lábios fechados, para abafar os soluços que lhe sacudiam as costas. Chico Bento deu-lhe a mão, com o gesto desafetuoso e mole de sertanejo, e lhe bateu levemente no ombro. A rapariga levantou o Duquinha: — Adeus, meu bem! Tome a bênção de sua tia! O pequeno a agarrou pelo pescoço, prevenido qualquer nova surpresa dolorosa. Ela, chorando, beijava-lhe as falripas arruivadas do cabelo, a pequena testa encardida. O grupo principiou a andar, comovido e desolado; e até se sumir na curva, Mocinha, de pé na calçada, viu o pequenino vulto no meio da carga, torcendo-se, estendendo por entre as mangas largas da camisa encarnada os bracinhos escuros, tismados pelo sol, gritando lamentosamente: — Titia! Titia! Eu téo você! (QUEIROZ, 2012, p. 40).

A situação enfrentada pelos sertanejos só se agravava e, com isso, a miséria tomava conta daquelas almas empobrecidas pelas tragédias que lhes acontecia. É nesse cenário de desolação que a família vive um dos maiores dramas de sua trajetória. Sem alimento, já estavam abatidos e as crianças transfiguravam em seus semblantes todo sofrimento daquela peregrinação. A fé que carregam em seus corações ao invés de lhes aproximar do êxito parecia leva-los em direção a morte. De fato, isso se concretizou com o descuido de seus pais Josias um dos filhos de Chico Bento, levado pelo desespero da fome e acaba comendo mandioca braba, morrendo horas depois, causando uma grande dor nos retirantes.





DEITADO numa cama de trapos, arquejando penosamente, estava um dos meninos de Chico Bento, o Josias. O ventre lhe inchava como um balão. O rosto intumescera, os lábios arroxeados e entreabertos deixavam passar um sopro cansado e angustioso. De tarde, quando caminhavam com muita fome, Entrou na roça, escavacou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava. Enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos. Assombrado, e sentindo a dor mais forte, o pequeno começou a chorar. Chico Bento saíra de manhazinha a ver se descobria alguém que ensinasse um remédio — A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso. Quando o pai chegou trazendo consigo uma negra velha rezadeira, Josias, inconsciente, já com o cirro da morte, sibilava, mal podendo com a respiração estertorosa. A velha olhou o doente, abanou o pixaim enfarinhado: — Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor... Cordulina ergueu por momentos a cabeça, fitou a velha, e depois, mergulhando de novo a cara entre os joelhos, redobrou o choro. Chico Bento se encostara à vara da prensa, sem chapéu, a cabeça pendida, fitando dolorosamente a agonia do filho. E a criança, com o cirro mais forte e mais rouco, ia-se acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais (QUEIROZ, 2012, p. 41).

Josias foi mais uma vítima da seca, a criança fragilizada pelo terror que vivia teve o mesmo destino de vários inocentes que, sem o poder de escolha e à mercê da miséria humana, acompanham seus pais nessas viagens, muitas vezes com destino a morte. Para Rachel, seu óbito interrompera o ciclo de desgraças ao qual o menino estava destinado: “LÁ se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz” (QUEIROZ, 2012, p. 47). A família perdera mais um membro, desta vez a dor era diferente, Mocinha ficara para trás, mas, ainda estava viva, ao contrário de Josias que morrera envenenado.

Apesar da morte do filho, Chico Bento e seu grupo continuaram sua viagem. A distância que lhes separavam dos seus dias de glórias parecia aumentar ininterruptamente, com isso, o deslocamento só lhes causavam um grande desprazer. A burra que lhe servira até aquele momento era o retrato da fome, para aliviar sua dor, o vaqueiro decidiu vendê-la por algumas mixarias. Assim como o animal, os outros retirantes já estavam enfraquecidos, as ossaturas das crianças estavam quase a transparecer, Cordulina já não aguentava mais aquela viagem fatigante, além de lidar com a fome e a sede, ainda amamentava seu filho caçula.

Eram duas horas da tarde. Cordulina, que vinha quase cambaleando, sentou-se numa pedra e falou, numa voz quebrada e penosa: — Chico, eu não posso mais... Acho até que vou morrer. Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, empretecida como uma casca, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam. A saia róida se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos ossos das pernas, como um pano posto a enxugar se enrolava nas estacas da cerca. Num súbito contraste, a memória do vaqueiro confusamente começou a recordar a Cordulina do tempo do casamento. Viu-a de branco, gorda e alegre, com um ramo de cravos no cabelo oleado e argolas de ouro nas orelhas... (QUEIROZ, 2012, p. 48).



Sobre o sol escaldante da caatinga os retirantes seguiam seu itinerário, de repente, um barulho revelou a presença de um animal. O sertanejo, rapidamente e sem perder a oportunidade, acertou-lhe com alguns golpes e a cabra, que a pouco berrava, agora lhe daria a oportunidade de alimentar os seus entes queridos, o que Chico não imaginava era que seu dono observava com ódio nos olhos toda aquela situação.

Um homem de mescla azul vinha para eles em grandes passadas. Agitava os braços em fúria, aos berros: — Cachorro! Ladrão! Matar minha cabrinha! Desgraçado! Chico Bento, tonto, desnordeado, deixou a faca cair e, ainda de cócoras, tartamudeava explicações confusas. O homem avançou, arrebatou-lhe a cabra e procurou enrolá-la no couro (QUEIROZ, 2012, p. 50).

O desespero ao ver a imagem da mulher e dos filhos sucumbirem com os maus tratos da fome, levaram o vaqueiro a agir sem pensar. No entanto, o dono do animal não se sensibilizou com a situação da família, apesar das súplicas do sertanejo, por um pedaço de carne, o homem continuava a gritar e lhe ofender.

Caindo quase de joelhos, com os olhos vermelhos cheios de lágrimas que lhe corriam pela face áspera, suplicou, de mãos juntas: — Meu senhor, pelo amor de Deus! Me deixe um pedaço de carne, um taquinho ao menos, que dê um caldo para a mulher mais os meninos! Foi pra eles que eu matei! Já caíram com a fome! ... — Não dou nada! Ladrão! Sem-vergonha! Cabra sem-vergonha! A energia abatida do vaqueiro não se estimulou nem mesmo diante daquela palavra. E o homem disse afinal, num gesto brusco, arrancando as tripas da criação e atirando-as para o vaqueiro: — Tome! Só se for isto! A um diabo que faz uma desgraça como você fez, dar-se tripas é até demais! ... (QUEIROZ, 2012, p. 50).

O vaqueiro continuou estático, ainda não processara tudo o que acontecera, o gesto do homem ao arrancar dos seus braços a carne da cabra lhe causara grande aflição, pois, imaginara que depois de tantos dias de desgostos, poderia oferecer aos seus familiares o gozo de uma digna refeição. Cordulina que despertara do sono, tratou de cuidar das vísceras que lhes foram dadas, enviou um de seus filhos para buscar água para o trato do alimento, o menino, entretanto, não teve muita sorte, acertara justamente na casa do dono do animal.

O pequeno bateu e pediu água. Na salinha, com a cabra morta sobre uma mesa, o homem gesticulava com fúria, contando a história à mulher; e vendo chegar o menino, voltou-se, feito uma onça: — Por aqui ainda, seu cachorro? Não tem água coisa nenhuma! Já pra fora! Deviam estar na cadeia! Vamos, já pra fora! Achou pouco o que ainda dei? Pedro já ia longe, assombrado, numa carreira desabalada de cachorro enxotado. Chegou junto da mãe, chorando de vergonha e de susto. E num foguinho de garranchos, arranjado por Cordulina com um dos últimos fósforos que trazia no cós da saia, assaram e comeram as tripas, insossas, sujas, apenas escorridas nas mãos (QUEIROZ, 2012, p. 51).



Não bastara toda a situação vergonhosa e humilhação que passaram anteriormente e a fome que ainda os castigavam, os imigrantes sofreriam ainda mais uma perda familiar. Nesse sentido, Pedro, o primogênito da família, aproveitou um momento de fraqueza dos pais e se separou do grupo.

Só um menino, em pé, isolado, olhava pensativamente o grupo agachado de fraqueza e cansaço. Sua voz dolente os chamou, num apelo de esperança. E sua mão se destacou no fundo escuro da tarde apontando o casario, além. Mas a única aparência de vida, no grupo imóvel, era o choro intermitente e abafado de uma criança. Lentamente, o menino se voltou. Ainda esperou algum tempo. Ainda repetiu seu apelo e seu gesto. Depois saiu devagar, de cabeça erguida, os olhos fitos nos telhados pretos que se espalhavam lá longe. Leve e doce, o aracati soprava. E lentamente foi-se abatendo sobre eles a noite escura pontilhada de estrelas, seca e limpa como um manto de cinzas onde luzissem faúlhas (QUEIROZ, 2012, p. 53).

Até este momento, os retirantes não tiveram êxito em suas tentativas de se sobressaírem sobre as ruínas do sertão, em contrapartida, a cada passo que se aproximavam das cidades grandes sofriam perdas irreparável. A fome, por sua vez, ia vitimando cada membro da família, tornando ainda mais dolorosa aquela migração.

Chico Bento fez de tudo para encontrar o filho perdido, pois Cordolina estava inconsolável com o sumiço da criança. O pai imaginara que ele pudesse ter partido para o povoado vizinho, no entanto, foi em vão que o vaqueiro encheu seu coração de esperança. Mesmo procurando o delegado da cidade que até lhe conhecia de outras épocas e apadrinhara um de seus filhos, o sertanejo não conseguiu encontrar o filho, todavia, tocado com a situação do compadre o delegado oferece-lhe abrigo, alimento e até passagens de trem para a cidade.

E agora, sentado, juntos, apertados, os três meninos que restavam muito agarrados a eles, abrindo os olhos de espanto à confusão de gente que se aglomerava no carro sujo, cuspidor, fumacento — com as roupas brancas lavadas contrastando esquisitamente com a espessa sujeira dos corpos — Cordulina e o marido sentiram o trem apitar e sair correndo, e viram sumir a casa branca com o apêndice do lado (QUEIROZ, 2012, p.62).

Depois de tanto sofrerem nas estradas secas e mortíferas do sertão, o grupo de retirantes partia em direção ao tão desejado triunfo. Com as passagens arranjadas, já não teriam mais que gastar as poucas energias que lhes restaram da caminhada exaustiva e nem correriam o risco de perderem mais um membro da família para as fatalidades daquela sequidão, no entanto, ao chegarem na cidade grande os imigrantes se depararam com um cenário ilustrado pela miséria humana.





No mesmo atordoamento chegaram à Estação do Matadouro. E, sem saber como, acharam-se empolgados pela onda que descia, e se viram levados através da praça de areia, e andaram por um calçamento pedregoso, e foram jogados a um curral de arame onde uma infinidade de gente se mexia, falando, gritando, acendendo fogo (QUEIROZ, 2012, p.63).

Com a superlotação nas zonas urbanas pelos imigrantes sertanejos, foram criados os campos de concentração para abrigá-los e alimentá-los até que partissem ou se estruturassem. Contudo, na citação acima Rachel tece uma crítica a esses meios criados pelo Governo. A palavra “matadouro” usada pela autora caracteriza a hostilidade funesta do ambiente, segundo ela os campos eram lugares de morte em massa. Esse posicionamento da escritora se justifica, nas precariedades enfrentadas pelas pessoas alojadas nesses espaços e nas intenções governamentais, ao submeter os imigrantes à tamanha humilhação “O objetivo do campo de concentração era evitar que os retirantes alcançassem Fortaleza, trazendo “o caos, a miséria, a moléstia e a sujeira”, como informavam os boletins do poder público à época (TAVASSOS, 2011, p. 719). Desse modo, a preocupação não se restringia ao bem-estar daquelas pobres pessoas, contudo, o mais importante era tranquilizar os medíocres que se sentiam superiores por ocuparem uma posição social vantajada.

Milhares de sertanejos se abrigavam nos campos de concentração a situação era desastrosa, pois os mantimentos destinados aos flagelados não eram suficientes e, portanto, dormiam e comiam sobre o relento, como almas abandonadas a sua própria sorte. Entretanto, aquela situação humilhante não tirava a esperança de seus corações e Chico Bento e sua família agora faziam parte do grupo de pessoas que mendigavam a sorte naquele lugar.

Chico Bento olhava a multidão que formigava ao seu redor. Na escuridão da noite que se fechava, só se viam vultos confusos, ou alguma cara vermelha e reluzente junto a um fogo. Tudo aquilo palpitava de vida, e falava, e zunia em gritos agudos de meninos, e estrelava em gargalhadas e em gemidos, e até em cantigas... (QUEIROZ, 2012, p.63).

Os dias na cidade amenizaram o sofrimento que assolava os retirantes até aquele momento. Conceição, madrinha de um dos filhos do casal, trabalhava como voluntária nos campos de concentração, com isso, conseguiu um lugar melhor para eles ficarem. Ao rever os compadres, a moça se entristeceu com a hostil aparência do casal, seu coração partira ao lembrar deles no passado (QUEIROZ, 2012).

Apesar da ajuda de Conceição, o vaqueiro ainda não alcançara o seu êxito, afinal, seu desejo era levar seus entes queridos para longe de toda aquele sofrimento e tribulações, além disso, almejava um emprego que pudesse garantir o sustento da sua família.



O filho mais novo de Chico Bento não se recuperara da desnutrição causada pela fome, em sua feição era possível notar a sombra da morte. Conceição, sua mãe, ao ver o estado do seu afilhado, se ofereceu para criar e cuidar do menino. Os pais que não tinham condições de cuidar da saúde da criança e para evitarem mais uma morte em sua família, entregaram a criança para a comadre.

[...] Cordulina lhe falou, meio hesitante: — Chico, a comadre Conceição, hoje, cansou de me pedir o Duquinha. — E o que é que você disse? — Que por mim não tinha dúvida. Dependia do pai... — E tu não tem pena de dar teus filhos, que nem gato ou cachorro? A mulher se justificou amargamente: — Que é que se é de fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar pra tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro... Chico Bento calou-se e ficou olhando uma estrelinha, quase no rebordo do horizonte, que esmaecia aos poucos, ao passo que a lua vermelha, enorme e lustrosa, ia se levantando devagar. Mas, detrás dele, a mulher insistiu: — Que foi que você resolveu, Chico? Sem se voltar, fixando ainda a estrelinha moribunda, ele concordou: — É... dê... Se é da gente deixar morrer, pra entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro... ... (QUEIROZ, 2012, p.73).

A citação acima evidencia o trauma sofrido pelo casal em seu percurso de migração, as dores da perda dos seus dois filhos deixaram marcas que nunca se apagaria de suas memórias. A seca não lhes só tirou somente o sustento, ela atuou como um agente direto na degradação da sua família, afinal, aquelas duas crianças tiveram seus futuros bruscamente interrompido pelas fatalidades daquele fenômeno.

Apesar do ato de entregar o filho para adoção não ser visto com bons olhos, para os sertanejos seria mais fácil lhe dar com a dor da separação do que correr o risco de enterrar mais um membro da família. A criança, no entanto, não vira aquela circunstância com os mesmos olhos dos pais, as mazelas que sofrera não abalava o amor que sentira por sua família.

Numa das vezes em que foi buscar as sobras de comida que dona Inácia lhe guardava, Cordulina levou o Duca, com a camisinha lavada, escanchado ao quadril, tão triste e tão magro que não tinha para onde descarnar mais, e petrificadas as feições numa careta de choro, parado e sem voz Mas, mal o quis tomar ao colo, o pequeno acentuou hostilmente a careta chorona e agarrou-se à mãe, incrustrando-lhe no ombro a sua pequena garra enegrecida. Com muito custo, Cordulina o pôs no chão. Duquinha ficou de cócoras, encolhido, agarrado ao pé da mesa, como um bicho bravo assustado, grunhindo surdamente de desconsolo e de medo, a qualquer aproximação. E para que ele a não visse sair, a mãe, depois de ir à cozinha arrecadar a sua trouxa, retirou-se escondida, passando pela alcova. Conceição aproximou-se de novo, procurando atrair o afilhado com agrados, com comida. Mas Duquinha não se mexia, agarrado nervosamente ao seu pé de mesa. A moça insistiu. Trouxe um pouco de leite e chegou-se ao menino. A mãozinha seca empurrou o copo com raiva, com brutalidade, derramando o leite; e na mesma obstinação agressiva ficou repelindo tudo, enquanto Conceição, desolada, já não sabia o que fazer (QUEIROZ, 2012, p.74).



O destino almejado pelos retirantes era o Norte do país, porém, com todas as fatalidades ocorridas a esposa de Chico Bento já não tinha a mesma disposição, contudo, não poderiam continuar naquele lugar, vivendo do pouco que o vaqueiro ganhava na dura labuta de seu trabalho. O retirante até cogitou a possibilidade de partir para o Maranhão, mas Cordolina não aceitou, pois corria boatos que evidenciavam a morte de retirantes naquele lugar. Foi então que Conceição os aconselhou a mudarem para São Paulo (QUEIROZ, 2012), a cidade estava no furor do desenvolvimento, ocupava a posição entre os maiores centros econômicos do país, com isso também era almejado pelos retirantes.

Eles já estavam na ponte, magros, encolhidos, apertados uns contra os outros, num grupo miserável e cheio de medo. Cordulina não chorava mais. Na véspera, quando fora despedir-se do Duquinha, parece que esgotara as lágrimas; e com os olhos secos olhava fixamente as ondas que iam e vinham, batendo nos pilares de ferro. Chico Bento fitava o navio, escuro e enorme, com sua bandeira verde de bom agouro, tremulando ao vento do Nordeste, o eterno sopro da seca. Sentia com que um ímã o atraindo para aquele destino aventureiro, correndo para outras terras, sobre as costas movediças do mar... Iam para o desconhecido, para um barracão de emigrantes, para uma escravidão de colonos... Iam para o destino, que os chamara de tão longe, das terras secas e fulvas de Quixadá, e os trouxera entre a fome e mortes, e angústias infinitas, para os conduzir agora, por cima da água do mar, às terras longínquas onde sempre há farinha e sempre há inverno... (QUEIROZ, 2012, p. 81).

No desenrolar deste capítulo examinamos todo o trajeto de imigração do vaqueiro Chico Bento e sua família. Desse modo, percebeu-se, que durante esse percurso os retirantes passaram por inúmeras situações que marcaram negativamente suas memórias e história.

### Considerações finais

Neste trabalho, analisamos a trajetória do personagem Chico Bento, na obra *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, com enfoque nas consequências sociais e psicológicas resultantes do processo de migração em que fora submetido. Desse modo, para o aprofundamento teórico das discussões pelo romance, discutiu-se a respeito do Modernismo, já que a obra aqui analisada pertence a esse movimento. O Modernismo, como vimos, é uma escola literária surgida no século XX e que teve como principal incumbência colocar em discussão as mazelas sociais que assolaram a sociedade da época, sobretudo as comunidades que viviam no semiárido brasileiro, esquecidos social e politicamente. Assim, sujeitados a lidar cotidianamente com a fome e com a seca que resultaram numa série de perdas materiais e psicológicas.

A autora Rachel de Queiroz compactuou de modo ímpar para a expansão deste movimento, em especial com a publicação do romance *O Quinze* (1930), que atingiu um número





considerável de setores por trabalhar com temas e personagens socialmente complexos, como Chico Bento e sua família que desvelam a miséria, o abandono, a morte, dentre outros.

O percurso percorrido pela personagem Chico Bento, ainda que evidenciado no plano ficcional, oportuniza discutir os caminhos tomados pelos sertanejos em tempos de secas no sertão. O vaqueiro e sua família iniciam sua trajetória enquanto retirantes quando, por falta de recursos, decidem migrar em direção às cidades grandes, nesse trajeto, entre o sertão e as capitais, ocorrem várias situações que marcaram, sobretudo, negativamente a vida do personagem.

A fome é um dos fatores que condicionaram esses acontecimentos. Os retirantes, além de serem assolados durante todo seu percurso por falta de alimento, em algumas ocasiões, membros da família de Chico Bento pereceram sob o castigo da fome, como é o caso do seu filho Josias, que levado pela falta de recursos alimentícios, se envenena com macaxeira braba. Além disso, tem-se, ainda, Pedro, o filho mais velho, que foi embora abandonando os familiares e Duquinha, o caçula, que foi entregue para adoção.

Portanto condicionando as discussões oportunizadas pela obra esta pesquisa pode ser de tamanho valor para autores pesquisar o que objetivam pôr em pauta as realidades sociais vivenciadas pelos sertanejos, além disso, poderá ser igualmente utilizada como material preparatório para professores de diferentes áreas do conhecimento que, em suas aulas, tentam desenvolver as discussões aqui propostas.

## Referências

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Editora Nacional, 1976, 5ª edição revista.

COSTA, Liduina Farias Almeida. Entre a denúncia e o fatalismo: natureza, sociedade e sertanejos-retirantes na literatura que evoca o Nordeste das secas. **Estudos Sociedade e Agricultura**, v. 28, n. 3, p. 571-593, 2020.

GODINHO, Isabel Cavalcante. Pobreza e desigualdade social no Brasil: um desafio para as Políticas Sociais. In: **Conferência do Desenvolvimento Nacional**. 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD - 2013**. Segurança alimentar. Rio de Janeiro/RJ, 2014.

LIMA, Clébio dos Santos. **A literatura famélica em O quinze de Rachel de Queiroz**. 2019. 106f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.



MORETH, Darville Lizis Souza. **Tragédia no sertão: os retirantes e a seca n'O Quinze, de Rachel de Queiroz**. 2014. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014. 213 fls.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Linhas Tortas**. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 253-259.

\_\_\_\_\_. **Vidas Secas**. 13. ed. Rio de Janeiro, Martins, 1965.

SEDLMAYER, Sabrina. Comer o passado como pão de fome: relações entre comida e literatura. **AbriL-NEPA/UFF**, v. 6, n. 12, p. 141-152, 2014.

SILVA, Virgínia Mirtes de Alcântara. O desastre seca no Nordeste Brasileiro. **POLÊM! CA**, v. 12, n. 2, p. 284-293, 2013.



## AS DISSIDENTES FACES DA MISÉRIA EM BECOS DA MEMÓRIA (2017), DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Marcelo de Jesus de Oliveira<sup>128</sup>

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio<sup>129</sup>

**Resumo:** Este trabalho intermedeia discussões enviesadas pela literatura e a história ao propor um estudo das dissidentes faces da miséria apresentadas no romance evaristiano *Becos da Memória* (2017). A obra de Conceição Evaristo, publicada originalmente em 2006, apresenta uma narrativa que se passa em periferia – símbolo da pretensa abolição da escravidão no Brasil – em estágio recém iniciado de demolição, bem como personagens historicamente perseguidos por uma sociedade abertamente patriarcal, capitalista e conservadora. Utilizando-se de uma linguagem poética e de tom trágico, a autora expõe aos leitores a materialização de uma poética do arrebatamento, colocando-os em contato com as mais profundas problemáticas daqueles que lidam cotidianamente com a fome, a miséria, a violência e destituição de seus corpos. A partir disso, este trabalho partiu da compreensão de que a miséria é, sem sombra de dúvida, uma das maiores desigualdades sociais deixada pelo período fatídico de escravização dos povos originários e negros, tentando compreendê-la a partir de um romance de uma escritora negro latina. Para tanto, utilizou-se de uma pesquisa estritamente bibliográfica, pela qual compreende-se que

**Palavras-chave:** Miséria; escravidão; corpos negros.

### As várias misérias em *Becos da Memória* (2017)

As memórias dolorosas também são boas lembranças quando  
você consegue realmente sair daquele estado de dor.  
Evaristo, C.

A miséria vivenciada hoje por grande parte da população mundial — que não coincidentemente é constituída por pessoas negras e pertencentes a classes populares — é, sem sombra de dúvida, uma herança da desigualdade social deixada pela escravidão (GRECO, 2007). Submetendo-nos à uma dimensão estética da existência humana por via da arte, Conceição Evaristo, em *Becos da Memória* (2017), permite-nos conhecer — dentre as tantas outras coisas —, através de sua escrita poética-dilacerante, as múltiplas facetas da miséria, bem como sua intensa relação com o regime escravocrata, dado que a multiplicidade de necessidades e as condições com as quais as personagens as enfrentam atribuem a esta mazela contornos dissidentes, sem deixar de ser igualmente desumanizantes (IANNI, 1988; OLIVEIRA, 2021; DUARTE & FIALHO, 2009).

O romance é iniciado por uma observação da narradora em torno de Vó Rita, personagem que “dormia embolada *com ela*” (p. 15), esta que só podia contar com o amor de Vó Rita e de nenhum outro morador da periferia, pois os causava pavor e medo. A reflexão da narradora acerca dessa personagem e a visão negativa do mundo exterior que é exposta já sinaliza o contexto de miséria em que estão submersas, afinal, “não atinava o porquê da necessidade, do querer dela em

<sup>128</sup> Doutorando em Letras: Linguagens e Representações, na linha de pesquisa Literatura e Interfaces, pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC e mestre em Letras, na linha de pesquisa Literatura, História e Imaginário, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT.

<sup>129</sup> Pós-doutor em Educação - UNICAMP; doutor e mestre em Psicologia, pela Universidade de São Paulo – USP e professor permanente do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Tocantins – UFT.





ver o mundo ali à sua volta. *Tudo era tão sem graça*” (p. 15, grifo nosso), situação que decorrerá durante toda a narrativa.

As histórias desveladas pela personagem Tio Totó, por exemplo, aguçam o sentido redutivo e complexo pelo qual os moradores compreendiam a vivência na favela, insinuada nos excertos trazidos acima. Essa personagem é apresentada no romance lembrando as mazelas que acometeram a si próprio e sua família no momento de saída das fazendas que, até então, funcionavam como centros escravocratas, até a chegada na cidade grande com o peito alimentado da esperança de melhores condições de vida — sinalizando as experiências de comunidades negras em situação de diáspora. No entanto, assim como pontuado na história do país, no plano factual, as pessoas libertas do regime escravocrata não foram bem aceitas e incluídas nos grandes centros urbanos, culminando numa série de mazelas sociais e submetendo-os às margens da sociedade, onde predominam a miséria e a exclusão social (PINSKY, 2010), como assim se vê em Tio Totó.

A miséria experimentada por Tio Totó, ao mesmo tempo que é sentimental — já que existe uma série de perdas irreparáveis de coisas e pessoas que eram passíveis de um alto valor sentimental para esta personagem — é também material, considerando que é perceptível no interior dessa existência desejos que com poucos recursos financeiros não poderiam ser sanados. Na medida que o tempo passa e a narrativa avança, a miséria para Tio Totó se presentifica com maior latência. Se no primeiro momento da narrativa, em retirada às fazendas cujos proprietários eram escravagistas, a personagem põe-se a realizar um percurso afrodiaspórico levando consigo seus “retalhos” (EVARISTO, 2017, p. 12) — o que pode ser entendido como uma metáfora à profunda pobreza e, portanto, poucos bens —; noutra, do outro lado do rio, encontra-se, mais uma vez, de muitas, “nu das pessoas e das poucas coisas que havia adquirido” (EVARISTO, 2017, p. 28), já que o rio havia engolido tudo que tinha angariado até então, desvelando sua carência intensa de tudo, como nota-se a seguir:

O rio estava bebendo tudo que encontrava pelo caminho. Pedras, paus, barrancos, casas, bichos, gente e gente e gente... O rio, como a *vida*, levava tudo de roldão. Levava rápido, era só Deus piscar os olhos, deixar de vigiar a gente um tiquinho só e o rio bebendo, engolindo tudo (EVARISTO, 2017, p. 28, grifo nosso).

Em reflexão diante da perda que lhe seria constante desde aquele momento, Tio Totó alude a ferocidade das águas do rio à complexidade e demandas da existência humana — neste caso, sobretudo, daquela ou daquele submerso a um regime tão severo quanto a escravidão e “liberto” sem medidas protetivas e assistenciais eficientes —, permitindo compreender como esta personagem interpreta sua própria vida e a dos seus irmãos de cor, que, em suas palavras: “era uma perdedeira só” (p. 29). Além disso, embora seja igualmente notado traços de miséria em sua face



sociocultural na performance da personagem Tio Totó, de modo paradoxal, é também percebido que os bens palpáveis seus e de sua família — seja pela pouca quantidade ou estado de conservação em que se encontravam — são tomados como pertences pouco ou nada significativos, pois, em ponderação de seu atual estado, questiona-se: “e agora, como continuar a vida sem a mulher e a filha? O que fazer agora do meu corpo, do meu pensamento, desse labutar tão sozinho?” (p. 28), tornando perceptível que a configuração da sua miséria é muito mais sentimental e emotiva que material, propriamente dita (OLIVEIRA; SAMPAIO; SILVA, 2021).

A miséria em Tio Totó, transvestida de um desejo insaciado do Outro, é tanta que a personagem cogita, inclusive, se entregar às águas na busca de encontrar os corpos-companhias que o rio braviamente havia engolido: “E se eu voltasse para o rio? Se eu entregasse meu corpo à sede do rio? Se eu voltasse, quem sabe, lá embaixo ou em outro rio qualquer, eu pudesse encontrar aqueles corpos amigos?” (p. 24). No entanto, conforme a narradora, que também é receptora voraz das histórias de vida dessa personagem, Tio Totó permanece apenas na outra margem do rio “são, salvo e sozinho”; “sem muita coragem de voltar ao rio e à vida” (p. 28), contemplando uma miséria que o deixa inerte, quando não o faz retroceder.

Do entre-lugar em que a personagem se encontra — dado que não se percebe nem no rio, tampouco na vida — Tio Totó segue compreendendo com maior profundidade a condição de miséria a que estava sujeitado, uma miséria em que nada se ganha, ao mesmo tempo em que tudo se perde rapidamente. Vejamos: “Tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre ao sol... E hoje, agora a gente perde um lugar que eu já pensava dono” (EVARISTO, 2017, p. 29).

Nessa declaração, ao pensar sobre sua miséria e narrativa de perda, para além de retratar uma carência em se tratando de seus principais bens — Maliquina, sua primeira mulher; Catita, sua filha e a favela, seu pretense espaço de pouso —, desvela uma memória provinda da escravidão, onde alinham-se banzo e ancestralidade. Tio Totó, nesse momento de dispersão, rememora a perda de seus pais — episódio que contribui grandemente para sua vivência na miserabilidade —, que o persegue durante toda a narrativa e soma-se a outras, acrescentando-lhe o banzo (GIACOMINI, 1988).

Os pais de Tio Totó, como bem é colocado pela personagem, foram roubados pelos senhores dos engenhos e submetidos, sob ameaças severas, a um regime ligeiramente grosseiro e desumano, como viu-se no primeiro capítulo deste trabalho. Em decorrência disso, para além do direito de ir e vir e do gozo da liberdade plena, roubaram-lhes, ainda, a possibilidade de estreitamento e manutenção das relações afetivas-fraternais entre eles e o filho, já que o trabalho



nos campos lhes tirava todo o tempo, percebido, sobretudo, em “Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos” (p. 29). Para além disso, Tio Totó se queixa ainda da perda de um lugar onde pessoas e bichos viviam livremente sob o sol, o que pode ser interpretado como uma metáfora à África Central, lugar onde viveram seus ancestrais e de onde traficaram um número expressivo de pessoas negras para explorá-las no trabalho escravo no Brasil e, conseqüentemente, tirando-lhes a liberdade de sentirem-se livres.

Desse modo, a vivência dessa personagem e sua relação com a miséria evoca fortemente uma narrativa histórica apresentada nos documentos ditos oficiais de modo negacionista e incompleto, patenteando a necessidade dessa última ser revista e/ou recriada. A experiência com a miséria experimentada por Tio Totó é iniciada ainda nas aventuras coloniais, em especial ao tráfico de negros africanos, como bem pode ser compreendida nas entrelinhas do romance. No mais, vê-se que os caminhos que são apresentados a partir da isenção da condição de pessoa escravizada podem ser compreendidas, acima de tudo, como uma forma de manutenção de sua condição de miserável, mesmo aqueles que o fazem chegar à periferia acreditando veementemente que este seria seu local de descanso. Assim, as relações sociais, culturais e políticas estabelecidas entre favelados e favelados, favelados e políticos, favelados e não-favelados exprimem as condições e os acordos de permanência desse e de outras personagens do romance na subalternidade e miserabilidade socioculturais, como ver-se-á posteriormente.

A trajetória de Tio Totó em *Becos da Memória* (2017) é marcada, portanto, por (des)encontros, perdas e conflitos apresentados pela narradora como “pedras”, que, em uma análise intertextual, pode-se invocar a poética de Carlos Drummond de Andrade em “No meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho” (ANDRADE, 1930, p. 15). No entanto, em Tio Totó estas pedras, para além de fatigar as retinas, tonificam ainda mais sua miséria, causando-lhe ainda mais dor, uma vez que as “pedras pontiagudas batiam sobre seu peito, sangravam seu coração” (p. 29).

Em *Bondade*, a miséria assume uma conotação demasiada complexa, pois, embora corresse pelos becos da favela “boatos de que Bondade era rico lá para as terras dele, Pernambuco ou Pará” (p. 36), o modo como a personagem chega à favela insinua um episódio de abandono na sua mais melindrosa acepção, pois, conforme Maria-Nova, “Bondade chegou ali na favela com um saco de estopa nas costas. Tinha os olhos aflitos e a boca seca de sede e de fome” (p. 36). De todos os modos e leituras possíveis, a fome e a sede intensas são ambos os elementos mais bem representativos da miséria e da vulnerabilidade social. De igual modo, os olhos aflitos entregam um assombro e temor em relação aos acontecimentos que poderiam suceder a partir de sua chegada





na periferia com seus pertences em um saco de estopa, que representa a precariedade e poucos bens.

Conforme a narradora, a personagem Bondade, pela rede de compartilhamento e de afeto que incitou na periferia, “conhece *todas as misérias e grandezas da favela*” (p. 35, grifo nosso) — e aqui se evidencia uma circunstância de grande valor às nossas análises, isto é, as várias facetas da miséria. Para conhecê-las, a personagem se permite a escuta de pessoas distintas e a visita de diferentes barracos, afinal, “com jeito, ele acabava entrando no coração de todos. E, quando se dava fé, já se tinha contado tudo aos Bondade” (p. 35). Com esse mecanismo, a personagem confabulava diferentes interpretações sobre a miséria, em que, em uma das mais potentes, ele firma que “há pobres que são capazes de dividir, de dar o pouco que têm e que há pobres mais egoístas em suas misérias do que os ricos nas farturas deles” (p. 35).

Ainda que os boatos em torno da riqueza de Bondade fossem verdade, confere-se que essa personagem se percebe tão pobre quanto qualquer outro morador da periferia em que se passa a narrativa e, diante disso, sua performance face à miséria insinua pertencer ao primeiro grupo de miseráveis identificados por ele mesmo, isto é, aqueles que em sua pobreza são capazes de dividir suas misérias, já que:

Bondade, sempre uma vez por mês, saía da favela de manhã e só voltava com o pôr do sol. [...] No outro dia, as crianças ganhavam doces e ele atendia sempre aos mais necessitados, os que tinham alguma carência mais urgente. Comprava também uma garrafa de cachaça e bebia tudinho. Depois se deitava no canto do barraco onde ele estivesse, e dormia o tempo todo da embriaguez (p. 36).

Diante disso, nota-se que a personagem Bondade se compadece à situação dos moradores daquela periferia, em especial aqueles que vivenciam situações mais delicadas e urgentes, bem como as crianças que, diante da ingenuidade e escassez de tudo, se deleitam dos pequenos momentos de abundância de felicidade motivadas pelos doces dados por Bondade. Nesse sentido, vê-se ainda que tal personagem busca conscientemente dividir seus poucos bens que poderiam ligeiramente o diferenciar dos demais moradores — social e economicamente — de modo a compartilhar cotidianamente de suas respectivas misérias.

Durante a narrativa, a personagem Bondade evidencia as múltiplas formas de miséria em diferentes contextos e esferas sociais. Na cena trazida acima, considerando a maneira pela qual este chega à periferia e o modo como se comporta e distribui seus bens aos demais moradores, vê-se que a sua trajetória evidencia a existência de sujeitos miseráveis mesmo com alguns bens financeiros. Bondade, por exemplo, uma vez por mês, recebia uma quantidade que poderia investir em si, na sua própria fome e outros tantos desejos não saciados; no entanto, ainda assim, está



sujeito a ser miserável por uma espécie de abandono — não apresentado no romance, mas que o faz buscar a periferia como um lugar de refúgio.

Outra faceta da miséria é apresentada a partir da atuação de Tetê do Mané e sua família, uma vez que sua narrativa transparece uma das mais violentas formas de tornar-se miserável e ainda, ilustrar o segundo grupo de miseráveis identificados pela personagem Bondade — os que em sua pobreza são mais miseráveis que os ricos em suas farturas. No barraco dessa família há desejos de muitas naturezas: os de Nazinha, uma criança preta de 13 anos, mesmo experimentando a fome, a falta de assistência e cuidado do pai violento, desempregado e alcoólatra; e do definhar de seu irmão doente, ainda permite-se sonhar em “infantis desejos”, tais quais: “Guardar nas palmas da mão estrelas e luas. Armazenar chocolates e maçãs. Ter patins para dar paços largos” (p. 37). Por outro lado, adulecida, sua mãe, Tetê do Mané, sonha em ter “leite, pão, dinheiro. Sonha remédio para o filho doente, emprego para o marido revoltado e bêbado, sonha um futuro *menos pobre* para a menina [...], *sonha ter nenhuma necessidade. Sonha dinheiro, dinheiro, dinheiro*” (p. 37, grifo nosso), sonhos que revelam a profundidade da miséria na qual tais personagens se encontram e anseiam ultrapassar.

A história que emana desse barraco demonstra com maior clareza algumas das numerosas formas de manutenção da pobreza e da miséria em que as personagens de *Becos da Memória* (2017) são postas, mas que muitas outras no plano factual também vivenciam, mesmo na contemporaneidade, vejamos:

Outro dia, veio aqui o fornecedor da fábrica de cigarro, suprir os botequins da favela. O homem, diferente de nós, fala grosso com a mão no bolso. A mãe da menina fica a olhar a mão do moço sempre no bolso. Os dois se olham. Ela já sabe do vício do moço. *O moço já sabe das necessidades da mãe da menina.* O moço é rápido, direto, franco e cruel. “Quanto você quer, mulher?” A mãe da menina não responde. O moço tira um pacote de notas. A mãe chama a menina: “Nazinha, acompanhe o moço!” O homem pega Nazinha pela mão e segue outros rumos. Não mais o rumo da fábrica, era preciso fugir, pegara o dinheiro do patrão. A mãe da menina ajunta os trapos, o filho doente, o marido revoltado e bêbado. Procura outros caminhos, também era preciso fugir (p. 36, grifo nosso).

Considerando que de um lado tem-se o fornecedor enquanto representante do oposto da miséria, uma vez que este se apresenta enquanto servidor de uma grande empresa e, portanto, do alto poder aquisitivo; e, do outro, Tetê do Mané, como clara representante da pobreza que assola a periferia, na cena anteriormente apresentada vê-se que há uma ilustração muito precisa da má negociação ainda posta em curso e que visa submeter determinados grupos à condição de subalternidade e, mais que isso, efetivar a manutenção para que estes grupos permaneçam sob esta condição em períodos constantes. Em termos mais específicos, inicialmente há uma atuação má articulosa e intencionada da elite que labora para tornar o Outro sujeito marginal e, uma vez



conseguindo tal feito, elabora e põe em exercício atividades de manutenção desse estado, fazendo com que o Outro, que neste caso é o miserável, permaneça sempre submerso em tal condição.

Nesse caso, vê-se que o fornecedor, que logo se diferencia dos demais moradores, pois o homem “fala grosso e com a mão no bolso” (p. 36), evidenciando ainda mais a relação entre opressor e oprimido, aproveita da condição de subalternidade e vulnerabilidade da família de Nazinha, uma vez que “já sabia das necessidades da mãe da menina” (p. 36) para, em um acordo desrespeitoso e imoral, comprar uma criança que sonhava em ser livre e ter estoques de doce, com objetivo de unicamente de saciar suas vontades sexuais e alimentar seu vício em práticas de pedofilia.

Desse modo, a negociação amorala evidencia ambas as misérias: a do fornecedor que, em sua pretensa riqueza, tripudia e se engrandece com a dor, a necessidade, a carência e vulnerabilidade do outro, tornando-se tão ou mais miserável quanto — já que se mostra miserável de si mesmo, de ética, de respeito e alteridade; e a da família, representada aqui pela matriarca, que, uma vez tendo aceito tal acordo, sobretudo sabido dos interesses do representante com a criança, como vê-se na citação acima, se auto sentencia a permanecer em estado de miséria. No entanto, agora, para além da fome e da violência, há também a necessidade de se aprisionarem ainda mais, pois a partir da entrega da menina ao estuprador já se reconhecem como criminosos; além do sentimento de culpa pelo martírio a que submeteram a menina que “sentia dor, sangue, sangue... [...] como se a vida lhe tivesse fugindo, a começar por aquele ponto entre as pernas” (p. 38), enquanto o homem “tampou-lhe a boca e gozou tranquilo” (p. 38).

Nesse momento da narrativa, em que são apresentadas as misérias da família de Tetê do Mané, são resgatadas, também, imagens da escravidão que se apresentam de diferentes maneiras: a começar pela forma de imposição e demonstração de poder sobre e a partir do outro que pode ser percebida desde o momento em que o representante da fábrica de cigarro inicia seu contato com a matriarca da família de Nazinha, uma vez que Tetê do Mané rapidamente o percebe como diferente dos que habitavam os becos da favela, tal qual pode ser percebido em: “O homem, diferente de nós, fala grosso com a mão no bolso” (p. 36). A diferença percebida por Tetê do Mané diz respeito a aspectos sociais, financeiros e culturais, isto é, o homem gozava de direitos e tradições que àqueles povos eram negligenciados e/ou negados, subsidiando um distanciamento hierárquico entre elite e massa popular.

Além do mais, como asseverado brevemente acima, tal forma de apresentação também retoma ao modo pelo qual os senhores dos engenhos se colocavam diante dos cativos, que representavam, naquele período e pela lógica do regime, como inferiores. A voz firme e grossa e a postura brava sinalizavam, portanto, uma das tantas formas de demonstrar o poder que





forçadamente se concentrava e emanava dos senhores, o que se repete na relação entre o representante e Tetê do Mané. Os adjetivos apontados pela matriarca ao representante reforçam ainda mais a aproximação escravocrata que sinalizamos aqui, já que “rápido, direto [...] e cruel” são atribuições perfeitamente cabíveis aos escravocratas ao exercerem suas forças e dominação para com os negros africanos colocados em situação de pessoas escravizadas no Brasil (OLIVEIRA; SAMPAIO, 2021).

Depois, tem-se ainda uma imagem que resgata, até certo ponto, a venda de humanos em detrimento de sua alta concentração de melanina, muito embora não seja exatamente esse o motivo da venda de Nazinha. Enquanto o regime escravocrata permaneceu-se ativo no Brasil, alimentou-se uma prática comercialista de compra e venda de pessoas negras a serem submersas à condição de escravidão. Nesse processo violento e desumano há uma tentativa insistente de esvaziamento da pessoa comercializada, que tem início desde a sua captura — em que a esvaziam de si própria e de suas vivências familiares —, bem como de deixá-la despida de todas as suas vontades, objetivos e interesses, e colocá-la tão somente como objeto de realização do outro, como bem acontece com Nazinha.

Desse modo, se anteriormente a esse episódio a menina era enchida pelos sonhos infantis de ser livre de todas as amarras que a ambiência na favela e na sociedade enquanto mulher negra as apresentavam; de dar passos livres; de ter doces em abundância para acumular, agora, posterior a ser submetida a tais violências, a menina tem a vida esvaziada, como se a vida fugisse pela vagina. A conjunção carnal unilateral e forçada entre o representante para com Nazinha permite ainda interligar o fato à relação de dominância que homens brancos estabeleciam para com mulheres negras durante a escravidão, que se dava pela força/violência e pela sexualidade, uma vez que este permitiu-se “gozar tranquilo”, na medida em que Nazinha sentia “sangue, sangue, sangue” (p. 36).

Em contraste à miséria de Tetê do Mané, mas sem deixar de ser igualmente miserável, o romance *Becos da Memória* (2017) apresenta ainda a miséria de Mãe Joana, “mulher triste” (p. 37) que era muito bonita, mas “não sorria nunca” (p. 39) e, portanto, “bonita e triste” (p. 40). Conforme a narradora, Maria-Nova, diferente de Tetê do Mané, “Mãe Joana jamais a venderia ou venderia algum de seus filhos” (p. 40), mesmo que a fome e a sede o abraçasse em seus mais altos graus. Ela, assim como a maioria esmagadora das personagens em atuação no romance analisado, vive em um constante processo de desenvolver melhores maneiras para lidar com a opressão que a vida e ambiência na periferia as apresentam. Mãe Joana, mais precisamente, lida com uma infelicidade que lhe toma quase toda a vida, de modo que não mas encontra motivos para riso, somando-se a isto o processo de desfavelamento e a fome; a condição da mãe que “tinha o lado direito abobado, adormecido” (p. 39) por decorrência de um acidente vascular cerebral — AVC; do pai “doido,



demente, maluco” (p. 39); e de sua irmã que, de igual infelicidade, em seus poucos risos e quando ria, “ria por dentro, se escondendo, fugindo da tristeza” (p. 40).

No entanto, embora profundamente colocada em situação de miséria — financeira, social e cultural —, Mãe Joana, como observado anteriormente, não colocaria nenhum de seus filhos à venda como forma de compensação da fome, pelo contrário, “ela comeria o pão que o diabo amassou, iria ao fundo do inferno, mataria se preciso fosse, mas não daria, nem venderia, nenhum dos seus filhos. Mãe Joana estava ali feito galinha arrepiada, detectando qualquer sinal de perigo. E na sua fragilidade enfrentava o mundo” (p. 40). Entretanto, mesmo com a braveza com que a personagem lutava contra o mundo para sua sobrevivência e a sobrevivência de seus filhos, a miséria permanecia insistentemente no cotidiano de Mãe Joana e sua família, que sequer poderiam deleitar-se da água comercializada em uma das torneiras de Sô Linsdau, que servia como entretenimento aos demais moradores, pois, “apesar de tantas freguesas de roupa, faltava-lhe dinheiro, tinha tantos filhos...” (p. 42).

### Considerações finais

Portanto, compreende-se pela leitura das linhas e entrelinhas do romance neste trabalho discutido que a miséria, no seu mais amplo sentido, em especial no contexto da fome, é empreendida, acima de tudo, pelo Estado e pela demais esferas e/ou estruturas da sociedade abertamente capitalista. Em *Becos da Memória* (2017) representadas pelos moradores do bairro nobre, pelos operadores da firma, que financiaram a demolição da favela, e pelos senhores que os mantiveram sob condição de pessoas escravizadas por boa parte de suas vidas — uma vez que é perceptível uma postura combativa em relação à fome e à sede pelos próprios moradores da favela em diversos momentos da narrativa, em especial: “colhia-se dinheiro de quem pudesse dar, comprava-se canjica e seus ingredientes, e estava tudo pronto para um encontro, para uma festa. *Se viesse alguém que não tivesse participado com dinheiro, nunca lhe seria negado um prato*” (EVARISTO, 2017, p. 43), que, por fim, os colocam como vítima de um regime cruel cujas consequências ainda respigam em suas convenções e normas sociais na atual conjuntura da sociedade em que vivem.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. No meio do caminho. **De alguma poesia**, p. 15, 1930.

DUARTE, E.; FIALHO, E. **Conceição Evaristo: literatura e identidade - crítica**. 2009. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literaafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/199-conceicao-evaristo-literatura-e-identidade-critica>>. Acesso em: 22 abr. 2020.



EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

GIACOMINI, Maria. **Mulher e escrava, uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Local: Vozes, 1988.

GRECO, Riccardo. Literatura e fome: representação da velha luta entre opulência e miséria. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 4, 2007.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: **Estudos Afro-asiáticos**, n. 15 - junho de 1988. Publicação do CEEA da Universidade Candido Mendes. Rio de Janeiro: 1988, p. 208-217.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de. **Considerações teórico-conceituais inerentes à escrevivência evaristiana em Becos da Memória (2017)**.2021.152f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Nacional, 2021.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus; DE CAMARGO SAMPAIO, Juliano Casimiro; SILVA, Olívia Aparecida. Entre e para além da literatura: um estudo da noção ‘escrevivência’, de Conceição Evaristo. **Nau Literária**, v. 17, n. 2, p. 166-194, 2021.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de; DE CAMARGO SAMPAIO, Juliano Casimiro. SOBRE ESCRAVOS, POBRES E PERIFÉRICOS: A ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO. **Revista Língua&Literatura**, v. 23, n. 41, p. 20-32, 2021.

PINSKY, James. **A escravidão no Brasil**. 21. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010.





## AS DESCRIÇÕES DA FAUNA E DA FLORA NA “HISTÓRIA DA PROVÍNCIA DE SANTA CRUZ”, DE PERO DE MAGALHÃES DE GANDAVO

Manoela Freire Correia (UESB)<sup>130</sup>

Marcello Moreira (UESB)<sup>131</sup>

**Resumo:** Tomando como base a “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo, objetivamos demonstrar como o historiador, cronista e gramático português, no seu escrito, propôs-se descrever a fauna e a flora do Novo Mundo. Salientamos que a “História da Província” é uma das quatro versões ou quatro etapas de escrita da obra de Gandavo e foi preservada num manuscrito da Biblioteca do Mosteiro do Escorial, sendo dedicada ao governador de Malaca, D. Leonis Pereira. Assim sendo, assinalamos que as descrições da fauna e flora do Novo Mundo presentes no escrito de Gandavo, mais do que frutos da empiria, atualizam preceitos técnicos próprios para a fatura da *descriptio*, como demonstraremos. Para levar a efeito a análise proposta, valer-nos-emos dos *Ejercicios de Retórica* produzidos por retores gregos, tais como: Hermógenes e Aftônio, bem como dos preceitos para se escrever História indicados pelo sofista Luciano de Samósata, num esforço de evidenciar que Gandavo se propôs escrever História, mas sem perder de vista a tradição poética e retórica de composição de vários gêneros do discurso vigente nos séculos XVI, XVII e XVIII. Com isso, buscamos expor as práticas de representação do Quinhentos e, em sentido análogo, reconstruir as maneiras de ler próprias das comunidades de leitores desse período, como apregoa Roger Chartier.

**Palavras-chave:** História da Província de Santa Cruz; Pero de Magalhães de Gandavo; Descrições fauna e flora.

De acordo com Roger Chartier, historiador francês vinculado à quarta geração da Escola dos Annales e atuante no campo da história cultural, é fundamental que, ao ler os textos, consideremos uma história social dos usos e interpretações inscritos nas práticas específicas que os produzem. Em seu texto intitulado “O mundo como representação”, o historiador nos lembra que é preciso atentar para as redes de prática que organizam os modos, histórica e socialmente diferenciados, da relação entre os textos. Em palavras mais perspicuas:

A leitura não é somente uma operação abstrata de intelecção: é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro. Por isso devem ser reconstruídas as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores [...]. Uma história da leitura não se pode limitar unicamente à genealogia dos nossos modos de ler, em silêncio e com os olhos, mas tem a tarefa de redescobrir os gestos esquecidos, os hábitos desaparecidos. A questão é de importância, pois não revela somente a distante estranheza de práticas por longo tempo comuns, mas também os agenciamentos específicos de textos compostos para os usos que não são os de seus leitores de hoje (CHARTIER, 1991, p. 181).

À vista disso, ao ler os textos do Antigo Regime e, mais especificamente, os do século XVI, como é o caso da “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo, que ora analisamos, não podemos perder de vista a pluralidade de

<sup>130</sup> Graduada em Letras (UESB), mestra em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB), doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB).

<sup>131</sup> Graduado em Letras Vernáculas e Orientais (USP), mestre em Filologia e Língua Portuguesa (USP) e doutor em Literatura Brasileira (USP). É Professor Pleno do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DELL – UESB).



apropriações dos textos. Nesse ínterim, salientamos que, no artigo ora apresentado, buscamos compreender o discurso do cronista, gramático e historiador português em sua especificidade, com suas articulações retóricas e narrativas, considerando os lugares, meios de produção e condições de possibilidade que ele enfeixa. Nessa perspectiva, ressaltamos que a obra de Gandavo será analisada, levando na devida conta os preceitos para se escrever História indicados pelo sofista Luciano de Samósata, bem como as preceptivas retóricas elencadas por Hermógenes e Aftônio, retores gregos que produziram os *Ejercicios de Retórica*, oferecendo-nos a descrição teórica de cada exercício preparatório estudado, bem como seus respectivos exemplos práticos. Com isso, objetivamos não apenas evidenciar como se deu a escrita da “História da Província”, de Gandavo, mas também demonstrar alguns dos expedientes discursivos utilizados por ele. Dito isso, enfatizamos que, na presente análise, deter-nos-emos tão-somente nas descrições de animais e plantas, já que nos propusemos demonstrar como Gandavo descreveu a fauna e a flora do Novo Mundo na sua “História da Província”.

Para dar início à análise aqui proposta, destacamos que, para compor as descrições da fauna e flora brasílicas, Gandavo, certamente, valeu-se de escritos de autoridades antigas do gênero, bem como de congêneres quinhentistas que possuíam matéria análoga. Assim sendo, afirmamos que as descrições que analisaremos ulteriormente remontam a *loci* de animais e plantas autorizados pela tradição com o fito de atender à curiosidade do público europeu alheio ao Novo Mundo e, mais do que isso, de provocar efeito de maravilha. Paralelamente a isso, assinalamos que os tratados e relatos de viagens do século XVI, contemporâneos a Gandavo, que também atualizam os *endoxa*, ou opinião comum, de que se apropriam, foram igualmente fundamentais para a produção das descrições apresentadas na “História da Província de Santa Cruz”. É o caso, por exemplo, do “Tratado descritivo do Brasil em 1587”, do senhor de engenho e proprietário de terras português Gabriel Soares de Sousa e dos “Tratados da terra e gente do Brasil”, do jesuíta português Fernão Cardim. Ademais, não podemos nos furtar de dizer que, mesmo demonstrando ser um exímio conhecedor dos artifícios retórico-poéticos vigentes no século XVI, Gandavo se propôs escrever História. A esse respeito, convém deter-nos um pouco mais para explicitar os preceitos elencados pelo sofista Luciano de Samósata atinentes à escrita da História, os quais eram partilhados por todos aqueles que visavam a produzi-la no Quinhentos, como é o caso de Gandavo.

Em primeiro lugar, importa salientar que, desde o título do escrito de Gandavo, “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”, fica explícita a sua intenção de escrever História. Se considerarmos o que apregoa o sofista Luciano de Samósata em sua carta ao amigo Fílon sobre como proceder quando da escrita da História, chegaremos à atestação de que o gramático, cronista e historiador português parece ter ido ao encontro do que preconiza o sofista.



Na carta denominada “Como se deve escrever a História”, Luciano de Samósata, primeiramente, esclarece que não pretende, propriamente, formar historiadores, mas aconselhar quanto à adequada utilização da técnica na produção do discurso. Isso implica dizer que o seu conselho tem um duplo objetivo, a saber: ensinar o candidato a historiador a escolher algumas coisas e a evitar outras. Em seguida, o sofista deixa claro que, diferentemente da poética e da poesia, a História tem uma finalidade e regras próprias, as quais dizem respeito à utilidade e à verdade. Nos termos do sofista:

É esta [...] uma característica própria da História, e qualquer pessoa que se proponha escrever uma obra histórica deve sacrificar exclusivamente à verdade, sem se importar com qualquer outra coisa. Numa palavra, a única bitola, o único critério exacto consiste em atender, não aos actuais ouvintes, mas àqueles que, no futuro, tomem conhecimento das obras. Se, pelo contrário, [o historiador] cuidar apenas do presente, é natural que seja incluído no grupo dos bajuladores, aos quais desde há muito, logo desde o princípio, a História voltou as costas, não menos do que a cultura física relativamente à cosmética (SAMÓSATA, 2013, p. 51).

Face ao excerto acima, ratificamos o compromisso que o discurso histórico deve ter com a verdade, a fim de atender não apenas os ouvintes do presente, mas também, e sobretudo, os vindouros, afinal o historiador deve pensar na eternidade e reclamar dos pósteros o prêmio da sua obra. Por seu turno, no tocante à utilidade que o discurso histórico deve perseguir, é sobremaneira importante salientar que Luciano de Samósata, para além de ensinar que o historiador deve ser uma pessoa destemida, incorruptível, imparcial, amiga da franqueza e da verdade, sem atender a ódios ou amizades e sem poupar ninguém, sem considerar a opinião de quem quer que seja, mas dizer simplesmente o que se passou, orienta, outrossim, para que a utilidade seja o objetivo do historiador sério, a fim de que os escritos históricos sirvam de exemplos às situações presentes semelhantes. O sofista em destaque, referindo-se a Tucídides, que distinguiu a virtude do defeito numa obra histórica, afirmou:

[...] a ideia de utilidade [...] constitui o objetivo que o historiador sério deve colocar como fundamento da História, a fim de que [...], se alguma vez ocorrerem situações semelhantes, ele possa, ao olhar para os escritos históricos anteriores, aplicá-los à situação presente (SAMÓSATA, 2013, p. 52).

A bem dizer de Luciano de Samósata, acrescentamos que, para ele, uma obra histórica deve vir apetrechada com as duas qualidades seguintes: inteligência política e capacidade de expressão. Por esse viés, a linguagem deve ser chã, obedecendo ao freio e sendo prudente, mesmo quando o pensamento participe e se aproxime um pouco do estilo poético, grandiloquente e sublime:





Que o seu pensamento, no entanto, participe e se aproxime um pouco do estilo poético, na medida em que este é grandiloquente e sublime, especialmente quando [o historiador] trata de linhas de combate [...]. Que a sua linguagem, porém, caminhe rente ao chão, apenas se elevando de acordo com a beleza e com a grandeza dos factos narrados, pondo-se, na medida do possível, ao nível destes, acolhendo essa linguagem, mas sem se deixar possuir para além do que é conveniente (SAMÓSATA, 2013, p. 53).

Feitas essas considerações, é já altura de trazermos à baila duas descrições de Gandavo – da raiz de mandioca e do tatu –, a fim de demonstrar como os preceitos listados por Luciano de Samósata em sua carta a Fílon foram atendidos pelo cronista. Eis a descrição da mandioca:

Primeiramente tratarei da planta e raiz de que os moradores fazem seus mantimentos que la comem em lugar de pão. A raiz se chama mandioca, e a planta de que se gera he da altura de hum homem pouco mais ou menos. Esta planta nam he muito grossa, e tem muitos nós: quando a querem plantar em alguma roça cortão-na e fazem-na em pedaços, os quaes metem debaixo da terra, depois de cultivada, como estacas, e dahi tornão arrebentar outras plantas de novo: e cada estaca destas cria tres ou quatro raizes e dahi pera cima (segundo a virtude da terra em que se planta) as quaes põem nove ou dez meses em se criar [...].

Estas raizes a cabo deste tempo se fazem mui grandes á maneira de Inhames de S. Tomé, ainda que as mais dellas sam compridas, e revoltas de feição de corno de boi. E depois de criadas desta maneira, si logo as nam querem arrancar pera comer, cortam-lhe a planta pelo pé, e assi estão estas raizes cinco, seis meses debaixo da terra em sua perfeição sem se danarem: e em Sam Vicente se conservam vinte, e trinta anos da mesma maneira. E tanto que as arrancão põem-na a curtir em agoa três quatro dias, e depois de curtidas, pizão-nas muito bem. Feito isto metem aquella massa em humas mangas compridas e estreitas que fazem de humas vergas delgadas, tecidas á maneira de cesto: e ali a espremem daquelle sumo da maneira que nam fique delle nenhuma cousa por esgotar: porque he tam peçonhento e em tanto extremo venenoso, que si huma pessoa ou qualquer outro animal o beber, logo naquelle instante morrerá. E depois de assi a terem curada desta maneira põem um alguidar sobre o fogo em que a lanção, a qual está mexendo huma India até que o mesmo fogo lhe acabe de gastar aquella humidade e fique enxuta e disposta pera se poder comer que será por espaço de meia hora pouco mais ou menos. Este he o mantimento a que chamão farinha de pão, com que os moradores e gentio desta Provincia se mantém (GANDAVO, 1964, p. 35-36).

No trecho que excertamos acima, notamos que o cronista atende ao critério do verossímil do discurso histórico na medida em que ele próprio é testemunha ocular daquilo de que fala, complementado pelas notícias fornecidas por outras testemunhas oculares que se propõem narrar ou descrever a flora do Novo Mundo no século XVI. O cronista, como depreendemos do excerto, apresenta o processo do plantio da mandioca e o seu cultivo até o ponto em que ela fica pronta para o consumo, incrementando, assim, a veridicidade do discurso. Analogamente ao preceito da verdade, Gandavo não deixa a desejar quanto ao preceito da utilidade do discurso histórico, uma vez que traz à liça a indispensabilidade da raiz de mandioca na alimentação dos brasis, que a comem em lugar de pão. Com isso, o cronista traz à luz não apenas o mantimento de cuja farinha os moradores e gentios da Província de Santa Cruz se mantêm, mas também justifica a intervenção



européia nos trópicos, apresentando, como informante autorizado, a utilidade da flora do Novo Mundo.

Em se tratando das outras qualidades que o discurso histórico deve produzir – inteligência política e capacidade de expressão –, basta que digamos que Gandavo demonstra sua inteligência política ao evidenciar as riquezas da terra do Brasil, no caso particular deste artigo, da fauna e da flora, com vistas a convencer outros europeus a virem povoá-la. Trata-se, evidentemente, de uma “propaganda de imigração”<sup>132</sup> cujas notícias, em geral, são excelentes, justificando, desse modo, o projeto colonizador nos trópicos. Entre as justificativas para tal projeto, não podemos deixar de aludir à necessidade de conversão dos silvícolas à Santa Fé Católica, objetivo este que foi perseguido por um sem-número de missionários que se dispuseram a viver no Brasil Colônia. Gandavo chama a atenção, ainda, para o fato de que, com o seu escrito, em que apresenta coisas dignas de admiração, evita que coisas tão notáveis redundem no esquecimento. Daí a necessidade de dá-las à perpétua memória:

E tambem ha nella cousas dignas de grande admiraçam e tam notaveis que parecêra descuido e pouca curiosidade nossa, nam fazer mençam dellas em allgum discurso, e dalas à perpetua memoria, como costumavão os antigos (GANDAVO, 1964, p. 23).

Com isso, o cronista, perspicazmente, apresenta a utilidade do seu escrito, demonstrando sua inteligência política e tentando contemplar não apenas os leitores do presente, mas também os futuros, afinal, como dissemos anteriormente, em consonância com Luciano de Samósata, o historiador deve almejar a eternidade por meio do seu escrito. Simultaneamente, não podemos deixar de referir à capacidade de expressão de Gandavo, que, valendo-se de um estilo claro, descreve a raiz de mandioca, apresentando os fatos com exatidão e sem ornamentos de palavras. Desse modo, ele atende ao que recomenda o sofista com relação à expressão do historiador, a qual deve ser precisa e coerente, sem perder de vista a *claritas, lucidas*:

Acima de tudo, que transmita uma imagem semelhante à de um espelho: clara, brilhante, perfeitamente focada e que mostre as formas das coisas tais quais as recebeu, sem qualquer distorção, sem alteração de cor e sem mudança de aspecto (SAMÓSATA, 2013, p. 55).

No que concerne à linguagem utilizada pelo cronista, faz-se necessário dizermos que é adequada ao tema, uma vez que, para falar da mandioca, seu cultivo, tempo de conservação,

---

<sup>132</sup> Expressão utilizada por Capistrano de Abreu em sua introdução à “História da Província de Santa Cruz”, edição de 1964.



mantimentos dela derivados, entre outros aspectos, ele se vale de linguagem inornada, sem utilizar palavras inconvenientes ou desusadas, conforme o decoro do gênero histórico. Isso se verifica, outrossim, na descrição do tatu, conforme vemos nas linhas inframencionadas:

Outros ha tambem nestas partes muito pera notar, e mais fora da commun semelhança dos outros animaes, (a meu juízo) que quantos até agora se tem visto. Chamam-lhe Tatús, e são quase tamanhos como Leitões: tem hum casco como de Cágado, o qual he repartido em muitas juntas como laminas, e proporcionados de maneira, que parece totalmente um cavalo armado. Tem hum rabo comprido todo coberto do mesmo casco: o focinho he como de leitão, ainda que mais delgado algum tanto, e nam bota mais fóra do casco que a cabeça. Tem as pernas baixas, e crião-se em covas como coelhos. A carne destes animaes he a melhor, e a mais estimada que ha nesta terra, e tem o sabor quasi como de galinha (GANDAVO, 1964, p. 41).

Nessa descrição primorosa do tatu que Gandavo nos forneceu em sua obra, notamos, sem dificuldade, mais uma vez, os preceitos relativos à escrita da História indicados pelo sofista Luciano de Samósata. O cronista, também nesse caso, apresenta o animal descrito, oferecendo o testemunho de primeira mão, testemunho este produzido *in situ*, o que incrementa a *fides* do seu discurso. Dessa forma, ele atende ao critério do verossímil do discurso histórico e, de maneira contígua, manifesta a utilidade do animal descrito, cuja carne, que tem sabor semelhante ao da galinha, é a melhor e mais estimada na Província.

Conseqüentemente, é de notar a agudeza de Gandavo no que tange à inteligência política e à capacidade de expressão também no caso da descrição do animal acima, pois, ao apresentar as qualidades do animal incomum, fá-lo objeto de desejo na Europa do século XVI, o que até poderia motivar a sua importação. Além disso, a utilidade do animal descrito, que pode ser usado em benefício do homem, inelutavelmente, justifica, assim como no caso da raiz de mandioca, o empreendimento colonizador nos trópicos. Corolariamente, o estilo de que se vale o cronista é, também nesse caso, claro, sem qualquer distorção, afinal, por meio de analogias, ele traz à liça o animal descrito, o qual é quase do tamanho de um leitão, tem o casco como de um cágado, repartido em muitas juntas semelhantes a lâminas, que, de tão bem proporcionadas, dão-lhe a aparência de um cavalo armado. Nesse particular, a linguagem é, em conformidade com Luciano de Samósata, chã, prudente, de modo que o cronista, sem comprometer o aspecto espontâneo da enunciação, faz-se compreender por todos. Gandavo, ao proceder assim, muito provavelmente, levou em conta o que assevera o sofista de Samósata nas linhas que se seguem:

Assim como já havíamos estabelecido como objeto das qualidades de espírito do historiador a franqueza e a verdade, assim também, no que respeita ao estilo, o primeiro objetivo consiste em apresentar os factos com exatidão e expô-los com clareza, sem utilizar palavras inconvenientes, desusadas, ordinárias ou de taberneiro, mas sim palavras





que a maioria compreenda e as pessoas cultas aproveem. Em todo o caso, porém, pode ornamentar [o discurso] com figuras de retórica que não ofendam [a sensibilidade] e tenham um aspecto espontâneo, pois, caso contrário, fará com que o discurso se pareça com pratos muito condimentados (SAMÓSATA, 2013, p. 53).

Diante desse trecho extraído da carta a Fílon, enunciaremos que Gandavo não desprezou os conselhos supracitados, já que, nas suas descrições, atendeu aos critérios enumerados pelo sofista Luciano de Samósata. Os conselhos da carta referida foram admitidos por Gandavo até mesmo no que diz respeito ao uso das figuras de retórica. Quanto a isso, é de primacial importância aclarar que o cronista faz uso delas de maneira sóbria, sem prescindir da moderação, como tentaremos demonstrar doravante. Antes, contudo, de dar início à análise dos expedientes discursivos elencados pelos retores Hermógenes e Aftônio que foram atualizados por Gandavo, é relevante acentuar que os *progymnasmata* dos retores gregos eram exercícios preparatórios de oratória ensinados a crianças, aplicando técnicas de produzir o discurso eficaz. Eles foram retomados por autores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse sentido, arrazoamos que, na sua “História da Província de Santa Cruz”, o cronista Gandavo parece ter tido contato com essas técnicas, extraíndo daí preceptivas para compor as versões de sua obra. Dito isso, procederemos a uma análise das descrições da fauna e da flora do Novo Mundo produzidas por Gandavo, numa tentativa de identificar os preceitos para se produzir a *descriptio, endoxon* ou lugares opinativos de autoridades antigas do gênero que foram atualizadas pelo cronista, mas cuja interpretação depende, em larga medida, do capital de informação de que cada leitor dispõe.

Em primeiro lugar, trataremos da descrição segundo Hermógenes, retor da cidade de Tarso. Para ele, “una descripción es una composición que expone en detalle de una manera manifiesta [...] y que presenta ante los ojos el objeto mostrado” (1991, p. 195). Há descrições de personagens, de feitos, de circunstâncias, de lugares, de épocas e de outros objetos. Consoante o retor da cidade de Tarso, as virtudes da descrição são a clareza e a vivacidade, pois é necessário que o discurso, por meio da audição/leitura, quase provoque a visão daquilo que é descrito. Além disso, as características da expressão devem adequar-se aos temas: “[...] si el asunto es florido, que sea también de ese modo el estilo; si el asunto es árido, que también sea el estilo semejante” (HERMÓGENES, 1991, p. 196). Interessa-nos dizer, ainda, que, para Hermógenes, na descrição, é oportuno lançar mão de argumentos a partir da narração e a partir da beleza, da utilidade e da surpresa.

Aftônio, por sua vez, também trata da descrição, definindo-a, analogamente a Hermógenes, como uma composição que expõe em detalhe e apresenta ante os olhos, de maneira evidente, o objeto mostrado. Para o retor originário da cidade de Antioquia, pode-se descrever personagens e feitos, circunstâncias e lugares, animais e árvores. Diferentemente de Hermógenes, ele alude a dois



tipos de descrições, a saber: as simples e as compostas. As primeiras se fazem presentes nos discursos que narram combates terrestres e navais; as compostas, por seu lado, são as que comparecem nas narrativas que combinam, a um só tempo, feitos e circunstâncias, como um combate que se desenrola à noite. Para além dos aspectos já mencionados, Aftônio chama a atenção para o fato de que aqueles que utilizam descrições devem fazê-lo num estilo solto e que as adornem com diferentes figuras. Nessa lógica, notamos que o retor, em seus “Ejercicios de Retórica”, não perde de vista o costume letrado, aderindo, pois, a ele.

Após a citação dos preceitos para se produzir a *descriptio* fixados pelo costume letrado europeu, notamos facilmente a convergência entre os retores gregos Hermógenes e Aftônio. A congruência entre as autoridades destacadas, que autorizam os discursos em retrospecto, faz-se notar em mais de um aspecto. Primacialmente, vale a pena reportarmo-nos ao fato de que a descrição deve expor, em detalhe, o objeto mostrado, como se ele estivesse diante dos olhos do leitor. Como já demonstramos nas linhas supramencionadas, Gandavo, ao descrever a raiz de mandioca, apresenta-nos uma composição que expõe em detalhe, de uma forma evidente, como se pusesse diante dos olhos a raiz descrita. Para mostrar a mandioca, o cronista assinala que ela é da altura de um homem aproximadamente, não sendo muito grossa e possuindo muitos nós. Com isso, ele põe sob os olhos incorpóreos a raiz em foco, de maneira que se torna possível visualizar, inclusive, o modo como ela é cultivada: cortam-na, fazem-na em pedaços, metem-nos debaixo da terra até ficarem como estacas das quais brotam outras, dependendo da fertilidade da terra em que se planta. Ademais, o cronista português em questão não se contenta em elucidar o tempo que as raízes levam para ficar prontas para o consumo (nove ou dez meses), mas também põe plenamente a claro que elas se assemelham aos inhames africanos, ainda que sejam mais compridas e da feição de corno de boi, atentando, assim, para as virtudes da descrição – a clareza e a vivacidade – indicadas por Hermógenes e Aftônio. Trata-se, aí, de um *endoxon* comum à descrição, a *enargeia* ou *evidentia*, técnica de produzir o discurso eficaz que diz respeito aos efeitos de clareza, os quais fazem com que o discurso quase produza a visão por meio da audição/leitura. Na esteira dessa análise, convém esclarecermos que não se trata de uma visão realista ou naturalista das nossas histórias literárias ou histórias da arte, mas de um efeito de “vividez” que põe sob os olhos – *pro omni* – o fato narrado/descrito, como se os ouvintes/leitores o estivessem vendo (HANSEN, 2012, p. 170).

Analogamente à descrição da mandioca, ao falar sobre o tatu, o cronista, gramático e historiador português expõe detalhadamente e apresenta ante os olhos, de maneira manifesta, o animal descrito, o qual, sendo diferente dos animais conhecidos dos portugueses, para dá-se a conhecer, necessita ser comparado a outros animais já vistos pelos europeus. O uso da conjunção



subordinativa comparativa “como” torna verossímil a descrição, pois, por meio da rede de analogias de que Gandavo lança mão, torna-se possível aos europeus ignorantes de aspectos concernentes ao Novo Mundo visualizar, ainda que de forma fragmentária, o animal descrito. Nesse sentido, destacamos que, ao valer-se do artifício da comparação, Gandavo

[...] estabelece vínculos entre duas realidades étnico-culturais, a dos [...] europeus e a dos índios, fundado seu emprego no juízo da testemunha ocular cuja credibilidade se baseia no lugar de onde fala, tanto no sentido espacial quanto institucional (MOREIRA, 2015, p. 106).

Tomando como base as palavras do renomado estudioso Marcello Moreira, salientamos que, por meio da rede de análogos conhecidos de seus destinatários, Gandavo dá a ver elementos da fauna e flora brasílicas, estabelecendo vínculos entre duas realidades díspares – a europeia e a americana –, ratificando, assim, a sua posição de informante autorizado, posto que se trata de uma testemunha ocular crível.

Com relação à descrição de Gandavo do tatu, urge explicitar, ainda, que, a rigor, não redunde em uma síntese visual que equivalha, efetivamente, a um ser vivente no Novo Mundo. Sabemos do tamanho do animal, do casco repleto de juntas que, de tão bem proporcionadas, lembram um cavalo armado. Fora isso, fomos informados pelo cronista de que o animal tem um rabo comprido coberto do mesmo casco, um focinho mais delgado que o de um leitão, as pernas baixas e, além de se criarem em covas, como coelhos, não botam para fora do casco nada mais que a cabeça. A partir dessa descrição, poder-se-ia questionar sobre as patas e garras do animal, que não comparecem na descrição, tornando-a inacabada. Nesse contexto, podemos inferir que, mesmo atento aos critérios da verdade e da utilidade do discurso indicados pelo sofista de Samósata acerca da escrita da História, as descrições do tatu e, por que não dizer, da raiz de mandioca apresentadas por Gandavo não são frutos tão-somente da observação empírica, mas, igualmente, do que o discurso sobre elas autoriza dizer. Não obstante, considerando que visa à produção do discurso histórico, faz uso moderado de tais técnicas, num estilo claro, “sem alongamentos excessivos, sem mau gosto, sem impetuosidade infantil” (SAMÓSATA, 2013, p. 55).

Indo mais adiante na exposição do procedimento discursivo, notamos, sem demora, que, com relação ao estilo, há, outrossim, uma concordância entre os retores Hermógenes e Aftônio. Por esse prisma, podemos dizer que o estilo utilizado pelo cronista é adequado ao tema tanto no que diz respeito à raiz de mandioca quanto ao tatu. Para falar da mandioca, seu cultivo, tempo de conservação, mantimentos dela derivados, entre outros aspectos, ele se vale de um estilo solto, indo ao encontro do costume letrado. Além disso, não podemos prescindir de dizer que Gandavo, convergindo para o que preconiza Hermógenes, traz à baila argumentos a partir da narração, sem





perder de vista a beleza, a utilidade e a surpresa. Efetivamente, ele narra todo o processo de fabricação da farinha a partir da raiz descrita, desde o momento em que é arrancada da terra até o ponto em que se torna apropriada para o consumo: numa primeira instância, a mandioca é curtida em água por uma determinada quantidade de dias; depois, é pisada pelas índias. Após isso, a massa é colocada em uma espécie de cesto, sendo espremida até que se esgote todo o sumo, para, enfim, ser lançada no fogo dentro de um vaso de barro. Por fim, uma índia mexe a massa até que ela perca toda a umidade e se torne adequada para comer. Nesse caso, torna-se indisfarçável a agudeza do cronista, que leva na devida conta o costume letrado vigente nos séculos XVI, XVII e XVIII de produzir discursos, aplicando técnicas indicadas pelos retores gregos em seus “Ejercicios de Retórica”. Assim sendo, Gandavo, ao efetuar a descrição da mandioca, traz à liça a beleza de uma raiz encontrada no Novo Mundo, que possui tamanho comparado ao de um homem. Por conseguinte, provoca surpresa ao se reportar ao período de conservação da raiz – vinte a trinta anos (na Capitania de São Vicente), bem como à peçonha contida no sumo, o qual, se ingerido, mata imediatamente a pessoa ou animal. Por fim, faz menção, como já dissemos alhures, à utilidade da raiz, pois é dela que se fazem os mantimentos que se comem no Novo Mundo: a farinha que os moradores comem em lugar de pão.

Em se tratando da descrição do tatu, por seu lado, podemos afirmar que consiste em mais uma descrição aguda de Gandavo, visto que o cronista, valendo-se, como no exemplo anterior, de um estilo solto, traz à tona a beleza do animal descrito e, indo ao encontro das técnicas de produção de discursos vigentes no Antigo Regime, provoca efeito de maravilha. Correlativamente, faz-se mister reportarmo-nos à surpresa provocada pela descrição do tatu, que era um animal estranho aos portugueses e o qual só poderia ser vislumbrado a partir de discursos eficazes como o de Gandavo. Em última análise, não podemos, se considerarmos o que diz Hermógenes, nos furtar de reiterar a utilidade do animal, do qual o ser humano pode retirar aquilo de que necessita. No caso do tatu, como já dissemos em outro ponto desse texto, a sua utilidade está, entre outras coisas, ligada ao consumo da sua carne, que, segundo o cronista, é a melhor e a mais estimada no Novo Mundo, tendo sabor parecido com a de galinha. Além disso, se observarmos o que aponta Aftônio com relação aos tipos de descrição, vale a pena explicitar que a mandioca descrita por Gandavo é um exemplo de descrição composta, posto que o cronista mescla, em sua elocução, feitos (cultivo da mandioca, processo de fabricação da farinha) e circunstâncias (de tempo). Já no exemplo do tatu, ele apresenta uma descrição simples, haja vista que não parte de uma narrativa e nem faz associação com circunstâncias.

Assim posto e assim assente, é imperioso destacar que, por fazer uso dos *endoxa* que podem ser vislumbrados nos tratados das autoridades antigas, Gandavo e outros cronistas do século XVI,



bem como seus sucessores imediatos não têm consciência da descontinuidade histórica entre a Antiguidade e o século XVI, vendo-se como continuadores do legado dos antigos (MOREIRA, 2015, p. 94). Nessa perspectiva, faz-se necessário pôr plenamente a claro que, na sua “História da Província”, o cronista não apenas descreve a fauna e a flora americanas com base em antecedentes antigos, mas seu escrito é também tributário de outros congêneres quinhentistas que têm como matéria a “história natural” do Novo Mundo. Na realidade, as descrições da raiz de mandioca e do tatu encontram eco no tratado de Gabriel Soares de Sousa, empresário português, assim como no do jesuíta Fernão Cardim, como demonstraremos de agora em diante. Numa primeira instância, revelaremos como Sousa faz menção à raiz da mandioca:

[...] e peguemos primeiro da mandioca, que é o principal mantimento e de mais substância, que em Portugal chamam farinha-de-pau.

Mandioca é uma raiz da feição dos inhames e batatas, e tem a grandura conforme a bondade da terra, e a criação que tem. [...] Planta-se a mandioca em covas redondas como melões, muito bem cavadas, e em cada cova se metem dois dedos, os quais paus quebram à mão, ou os cortam com faca ao tempo que os plantam, porque em fresco deitam leite pelo corte, de onde nascem e se geram as raízes; e fazem-se essas plantadas mui ordenadas seis palmos de uma cova à outra. Arrebenta a rama dessa mandioca dos nós destes pauzinhos aos três dias até os oito, segundo a fresquidão do tempo, os quais ramos são muitos tenros e muito cheios de nós, que se fazem ao pé de cada folha, por onde quebram muito [...]. A grandura da raiz e da rama da mandioca é conforme a terra em que a plantam, e a criação que tem; mas, ordinariamente, é a rama mais alta que um homem, e a partes cobre um homem a cavalo; mas há uma casta, que de natureza dá pequenos ramos, a qual plantam em lugares sujeitos aos tempos tormentosos, porque a não arranque e quebre o vento. Há casta de mandioca que, se a deixam criar, dá raízes de cinco e seis palmos de comprido, e tão grossas como a perna de um homem [...].

As raízes da mandioca comem-nas as vacas, éguas, ovelhas, cabras, porcos e a caça do mato, e todos engordam com elas comendo-as cruas, e se as comem os índios, ainda que sejam assadas, morrem disso por serem muito peçonhentas; e para se aproveitarem os índios e mais gente destas raízes, depois de arrancadas raspam-nas muito bem até ficarem alvíssimas, o que fazem com cascas de ostras, e depois de lavadas ralam-nas em uma pedra ou ralo, que para isso têm, e, depois de bem raladas, espremem esta massa em um engenho de palma, [...] que lhe faz lançar a água que tem toda fora, e fica essa massa toda muito enxuta, da qual se faz a farinha que se come, que cozem em um alguidar para isso feito, no qual deitam esta massa e a enxugam sobre o fogo, onde uma índia a mexe com um meio cabaço [...] até que fica enxuta e sem nenhuma umidade [...]. Fazem mais desta massa, depois de espremida, umas filhós, a que chamam beijus (SOUSA, 2001, p. 133-134).

No trecho extratado do escrito do senhor de engenho Gabriel de Soares de Sousa, notamos algumas ressonâncias com o escrito de Gandavo. Entre elas, destacamos as seguintes: ambos os viajantes europeus referem-se à mandioca como “farinha-de-pau”. Ademais, tanto Sousa quanto Gandavo comparam-na aos inhames, aludem ao fato de esta raiz possuir, além de peçonha, muitos nós e ser da altura de um homem mais ou menos. Além das características já citadas, nos seus relatos, Sousa e Gandavo deixam claro que a raiz de mandioca deve ser cortada quando a querem plantar e, na ocasião de prepará-la para comer, retiram-lhe toda a umidade após lançá-la ao fogo.



Na verdade, para deixar a mandioca enxuta e, conseqüentemente, comestível, ambos os cronistas informam que uma índia costuma mexer a massa feita de tal raiz em um alguidar que é levado ao fogo, extraíndo, daí, toda a sua umidade. Essa correspondência entre as descrições encetadas pelos viajantes e cronistas do Quinhentos pode ser vislumbrada, ainda uma vez, no escrito do jesuíta Fernão Cardim, que, ao descrever o tatu, fê-lo de forma muito semelhante a Gandavo. Vejamos a descrição levada a termo pelo jesuíta:

Tatú – Este animal he do tamanho de um leitão, de côr como branca, o focinho tem muito comprido, o corpo cheio de humas como laminas com que fica armado, e descem-lhe huns pedaços como têm as Badas. Estas laminas são tão duras que nenhuma frecha as pode passar se lhe não dá pelas ilhargas; furão de tal maneira que já aconteceu vinte e sete homens com enxadas não poderem cavar tanto, como huma cavava com o focinho. Porém, se lhe deitão agua na cóva logo são tomados; he animal para ver, e chamão-lhe cavallo armado: a carne parece de gallinha, ou leitão, muito gostosa, das pelles fazem bolsas, e são muito galantes, e de dura; fazem-se domesticos e crião-se em casa (CARDIM, 1980, p. 27).

No trecho acima, em que o jesuíta Cardim descreve um tatu, deparamo-nos com uma reverberação do excerto de Gandavo sobre o mesmo animal, à medida que, tanto o cronista quanto o missionário declaram que o animal é do tamanho de um leitão, possui o focinho delgado e o corpo repleto de umas lâminas que o tornam semelhante a um cavalo armado. Do cotejo entre os excertos, depreendemos, ainda, que os tatus cavam covas e, em última instância, que a sua carne, muito estimada entre os moradores da Província de Santa Cruz, tem sabor idêntico ao da carne de galinha. Nessa ordem de ideias, enfatizamos que os tratados de Sousa e Cardim, bem como a “História da Província” de Gandavo possuem equivalências entre si, como vimos nas descrições da raiz de mandioca e do tatu que excertamos e demonstramos acima, o que atesta a comum dependência dos viajantes e cronistas europeus não apenas frente às mesmas autoridades antigas cujos preceitos atualizam, mas a sua dependência frente uns aos outros no século XVI.

Do exposto, deduzimos que, para compreender os textos do século XVI e, mais especificamente, a “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”, do cronista e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo, não podemos ignorar os contrastes “entre normas de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, [...] modos de ler, procedimentos de interpretação. Contrastes [...] entre as expectativas e os interesses extremamente diversos que os diferentes grupos de leitores investem na prática de ler” (CHARTIER, 1991, p. 179). Nesse diapasão, salientamos a necessidade de ler a “História da Província” como discurso histórico, mas sem perder de vista o uso de expedientes discursivos que não comprometem a clareza do que vai dito. Nessa lógica, reiteramos que a obra de Gandavo deve ser lida histórica e retoricamente, afinal um leitor desavisado passaria indiferente pelos exercícios





retóricos anteriormente elencados, com base nos preceitos catalogados pelos retores gregos Hermógenes e Aftônio, assim como do sofista Luciano de Samósata com relação à escrita da História. Por fim, ressaltamos que a perspicácia do cronista português faz-se notar não apenas na atualização dos preceitos indicados por essas autoridades antigas, que autorizam os discursos no século XVI, mas também, e não menos importante, na convergência com outros viajantes europeus, tais como Gabriel Soares de Sousa e Fernão Cardim, os quais, assim como ele, se propunham dar notícia da fauna e da flora brasileiras, na qualidade de testemunhas oculares credíveis, conforme demonstramos ao longo do artigo ora apresentado.

## Referências

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estud. av. São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Historia da provincia Sancta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira e Historia da provincia Sãcta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus<sup>mo</sup> Dom Lionis P<sup>a</sup> governador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da Índia*. Lisboa: Antônio Gonçalves, 1576.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Historia da provincia Sancta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira*. Biblioteca do Museu do Escorial, Ms. IV.28.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira historia do Brasil - Historia da provincia Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província de Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil*: introdução de Capistrano de Abreu. São Paulo: Obelisco, 1964.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da Província do Brasil*. Edição preparada pelo Professor Emmanuel Pereira Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

HANSEN, João Adolfo. *Lugar-comum*. In: Adma Muhana, Mayra Laudanna e Luiz Armando Bagolin (orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume, 2012.

HUE, Sheila Moura. As quatro versões da História de Pero de Magalhães de Gandavo. In: *II Semana de Filologia na USP*, 2009, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. p. 177-193.

MOREIRA, Marcello. Uma carta de José de Anchieta como gênero misto. *POLITEIA: História e Sociedade, Vitória da Conquista*, v. 15, n. 1, p. 81-112, 2015.



SAMÓDATA, Luciano de. Como se escrever a História. In: \_\_\_\_\_. *Luciano V.*  
Tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013,  
p. 23-60.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda,  
2001.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTÔNIO. *Ejercicios de Retórica*. Introdução, tradução e notas de  
Dolores Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.



## DOS ECOS AOS PERCURSOS DA MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE *MEMÓRIA DE MINHAS PUTAS TRISTES*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Gil Derlan Silva Almeida (IFMA/UFPI)<sup>133</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva discutir sobre o elemento memorialístico e seus desdobramentos para a compreensão do enredo de *Memória de minhas putas tristes* (2006), do autor colombiano Gabriel García Márquez. A obra, ao passo que discute questões do âmbito da existência humana, como as crises de identidade e lugar no mundo que o personagem traz consigo, se usa do artefato da memória para a retomada dos eventos que marcaram a vida desse protagonista e influenciam o seu modo atual de agir. Como aporte teórico usamos os diálogos suscitados por Halbwachs (2006); Lopes (2014); Ricoeur (2010) entre outros teóricos que articulam a discussão memória e literatura. Podemos perceber que é no amor pela prostituta Delgadina que o velho senhor se redescobre na vida e no presente, mas é também no passado que parte do enredo realmente se esclarece para o leitor, quer seja pelos traumas familiares ou pelo decorrer dos anos monótonos que o acompanham, reforçando, assim, a importância da estruturação da obra em torno da memória da própria personagem, mas somando-se a isso a variante do esquecimento, outro ponto dentro das discussões de memória que é fundamental para uma interpretação mais profícua desse *corpus*.

**Palavras-chave:** Gabriel García Márquez. Memória. Esquecimento.

### Introdução

Desde a Grécia Antiga, já se estudava e pregava sobre o valor e a importância da memória para a compreensão da vida, quer seja no âmbito da rememoração do passado por seus grandes feitos, ou como um ponto de estudo para o aprimoramento de um futuro mais promissor, a memória sempre foi dada como artefato de extremo valor para nossa sociedade. O guardar destas lembranças representa o compromisso com o passado e com aqueles que viveram antes de nós, deixando suas contribuições e legado para as próximas gerações. Foi partindo dessa premissa do elemento memorialístico como algo mais que precioso, que os estudos de memória na Antiguidade grega a tomavam como uma deusa, e através dela viam a possibilidade de reelaboração dos entendimentos sobre os tempos antigos como o meio de se chegar a um futuro de glórias e prosperidades, pois nas análises do passado se evitariam os erros do futuro.

Assim, a memória sempre ocupou e ocupa parte importante de nossas vidas e sua transformação afeta o modo como vemos e percebemos o mundo a nossa volta. Por outro lado, a falha da memória, o esquecimento e suas variantes passaram, então, a conotar um *status* negativo,

---

<sup>133</sup> Doutorando e Mestre em Letras- Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGeL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI); Especialista em Línguas Portuguesa e Inglês e Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); Professor EBTT- Letras Português/Inglês do Instituto Federal do Maranhão (IFMA)- *Campus* Bacabal; Membro do grupo de pesquisa CNPq/UFMA- Literatura, Enunciação e Cultura (LECult). E-mail: gilderlansilva@hotmail.com





e conseqüentemente ninguém queria ser taxado de que não se recordava de algo. Esses foram os primeiros momentos que o lapso da memória passa a ter o caráter perturbador e inconveniente. Não somente na literatura, mas em diversas outras áreas do conhecimento, o tema se constitui objeto de estudo de diversos campos do saber, tais como Filosofia, Antropologia, Sociologia, História etc.

No que tange ao Estudos Literários, a relação entre memória e literatura é um campo de estudo de inúmeras possibilidades, uma vez que ao analisar as obras sobre o prisma desse elemento, faz-se possível recriar espaços, ações, imagens e novos sentidos, que além de remeterem ao passado e às experiências dos personagens, nos ajudam a reler o próprio objeto de análise, por vezes extremamente influenciado por esse ponto que muda drasticamente os rumos da obra. Assim a memória é um fio de ligação que entrelaça a interpretação e o entendimento da tessitura literária por diversas maneiras, afinal, a cada nova lembrança, novas possibilidades, a exemplo de diversos personagens que conseguem por meio da manifestação memorialística subverter o tempo cronológico e adentrar reminiscências antigas de suas vidas, fato que em muitas narrativas, é substancial ao texto literário, como na escrita contemporânea de *Becos da memória*, de Conceição Evaristo ou *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende.

Em *Memória de minhas putas tristes* (2006), Gabriel García Márquez, um dos maiores nomes da literatura mundial, apresenta-nos um protagonista sem nome. Um senhor prestes a completar seus noventa anos, que como forma de marcar a passagem para quase um século de existência, decide presentear-se com uma noite de amor com uma prostituta que fosse jovem e, acima de tudo, virgem. No desenrolar das ações e no decorrer da trama, nosso senhor reflete sobre sua existência e os feitos de sua vida, os quais o próprio não julga com valor algum. Neste contexto, a memória de nossa personagem é o veículo que possibilita ao leitor a estreita relação para entender os fatos do enredo, uma vez que o que é contado em *Memórias de minhas putas tristes* é visto sob a ótica das recordações de nosso velho senhor e companheiro nonagenário, que embora com muitos anos, relata-nos suas vivências com muita descrição e sem vestígios notórios de esquecimento, ponto que merece ser posto em xeque e discussão.

Dessa noite de amor tão sonhada e planejada, surge um sentimento que transformará a vida desse homem em uma nova aventura, uma história de amor unilateral fugaz e ardente, que o trará de volta a vontade de viver e ser feliz. O romance com a prostituta e menina Delgadina lhe retorna a um passado de felicidades e lembranças inesquecíveis, que marcaram os primeiros anos de sua vida adulta, mas que também são acompanhados das memórias dos traumas e problemas familiares. Neste misto de memória, lembranças e entrelaço de sentimentos, Márquez constrói uma narrativa



rápida e precisa como alguém que não tem tempo a perder, afinal, o tempo está passando rápido para todos, e para nosso protagonista, inclusive, perder tempo é um luxo que não se pode ter.

Partimos assim, da perspectiva de analisar o elemento memorialístico nessa obra, entendendo como se dá a relação das lembranças do passado com a vida atual de nossa personagem. Na reflexão sobre essa ideia, deparamo-nos com a premissa de que cada vez mais o elemento da memória constitui uma parte constituinte à subjetividade da personagem. Se é verdade a premissa de que somos nossas memórias (BORGES, 1974) é justamente nessa afirmativa que se centra toda a estrutura que confere a primazia de *Memória de minhas putas tristes*.

### Memórias de um nonagenário

A memória individual encontra-se intrinsecamente ligada à ideia de memória coletiva. Ambas as instâncias se complementam, ou seja, as memórias pessoais são construídas na interação social e refletem uma experiência coletiva de evocação do passado. Por mais que as lembranças pareçam unicamente nossas, são fruto de toda uma construção social, influenciadas por todos aqueles que nos rodeiam. Desta maneira, memórias se apoiam e vivem no seio social do qual fazemos parte, possibilitando por muitas vezes a difícil aceção de o que é coletivo e o que é individual.

Como aponta Maurice Halbwachs, sobre a memória, “o conteúdo inicial dessas lembranças, que as destaca de todas as outras e se explicaria pelo fato de estarem no ponto em que se cruzam duas ou mais séries de pensamentos, pelos quais elas se interligam a tantos outros grupos diferentes”. (HALBWACHS, 2006 p. 48) Podemos, então, inferir que nossas lembranças são fruto da recordação de outros, que acabam vivendo em nós, tornando-se peças fundamentais num delicado e importantes no jogo de rememoração e sentido que atribuímos às coisas. O ato de rememorar passa a ser uma ação que interliga coletivo e individual, reafirmando que não seria possível uma memória unicamente individual para indivíduos sociais, como somos.

Na obra analisada, a memória individual da personagem é a própria configuração narrativa do romance, que conduz o leitor para todos os fatos, contados a partir das lembranças, o próprio presente se apresenta em ligação ao passado rememorado na voz da personagem, isso se mostra no enredo desde detalhes cotidianos e simplistas até a estruturação de vivências, que acontecidas no passado, reverberam pelo presente da personagem.

Vivo numa casa colonial na calçada de sol parque de San Nicolás, onde passei todos os dias de minha vida sem mulher nem fortuna, onde viveram e morreram meus pais, e onde me propus morrer só, na mesma cama em que nasci e num dia que desejo longínquo e sem dor. Meu pai comprou a casa num leilão público no final do século XIX, alugou o



andar de baixo para lojas de luxo de um consorcio de italianos e reservou este segundo andar para ser feliz com a filha de um deles [...] minha mãe. MARQUEZ, 2006, p. 09)

Na lembrança que nos é contada acima, é interessante perceber que o passado é contado com um tom de sentimentos nostálgicos que chama a atenção, o processo de rememoração e contação ao leitor pelo narrador assemelha-se a uma conversa. A partir daí, percebemos na leitura da obra um tom que beira a escrita de um testemunho, pois ao passo que mesmo o personagem se apresentando no tempo presente, é pelo entendimento e atenção ao passado que conhecemos sua história e adentramos em seu verdadeiro eu, garantindo-nos, assim, um caráter confessional ao enredo.

Isso se dá devido a configuração do próprio gênero textual, já que “testemunho significaria apresentar o visto, o ocorrido e esta apresentação procura o não esquecimento do fato. A experiência apresentada na literatura de testemunho procura não ser esquecida” (REIS, 2021, p. 255). García Marquez instiga-nos a conhecer este homem pelo seu passado, pela sua memória, por suas lembranças e reminiscências dessa. Na lembrança sobre o trabalho de cronista para o jornal vemos:

A única coisa que permaneceu igual foram minhas crônicas no jornal. As novas gerações arremeteram contra elas, como contra uma múmia do passado que deve ser demolida, mas eu as mantive no mesmo tom, sem concessões, contra os ares da renovação. Fui surdo a tudo. Havia feito quarenta anos, mas os redatores a chamavam de Coluna de Mudarra, o Bastardo. (MARQUEZ, 2006, p. 45)

Em *Memória de minhas putas tristes*, a memória familiar, diretamente relacionada aos sentimentos e lembranças de entes que nos acompanham intimamente em nossa jornada faz da leitura do romance um registro importante sobre a vida do senhor de noventa anos. Tendo em vista que é neste âmbito que se enquadram aqueles que fazem parte da nossa primeira cadeia de construção de memória coletiva, sabemos que é através dessas pessoas que aprendemos desde cedo as noções de vida em grupo social mais simples até onde se processam reminiscências mais particulares e reservadas, diretamente relacionada a espaços, objetos e situações de um cotidiano. O senhor de noventa anos rememora sua família com muita nostalgia, principalmente a figura da mãe, com saudosismos do que viveu em seus tempos de mocidade. Aliam-se às memórias da personagem um tom traumático que possivelmente se ampara na perda da mãe para problemas de saúde e depois na perda do pai. Conforme Márquez:

Eu havia sido um menino mimado com uma mãe de dons múltiplos, aniquilada pela tísica aos cinquenta anos, e com um pai formalista de quem jamais se conheceu erro algum, e que amanheceu morto em sua cama de viúvo no dia que foi assinado o tratado da





Neerlândia, que pôs término à guerra dos Mil Dias e a tantas guerras civis do século anterior. (MARQUEZ, 2006, p. 16).

Conforme Halbwachs (2006, p. 81-82), “a memória familiar é uma construção coletiva, uma corrente de pensamento contínuo [...] que retém do passado somente o que está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”. Isso acontece porque nossas lembranças caminham em uníssono no transcorrer da vida de nossa família, nunca são levadas em contexto isolado, mas em partilha com aqueles que também são parte de nós, o primeiro grupo social ao qual nos inserimos e o qual nos espelhamos como primeiros exemplos de comportamento.

Como nunca constituiu uma família de sangue a partir de uma relação que lhe desse filhos, o que resta ao nosso personagem são as lembranças, talvez sendo estas suas únicas herdeiras. Acrescentam-se a isto, os objetos e joias que a mãe deixou, bem como os ensinamentos e a moral impecáveis do pai como exemplo de postura e comportamento, constituindo artefatos e lições que carregará consigo por toda a sua jornada. Sua única família era o conjunto de prostitutas com que se envolveu durante toda uma vida. Como mesmo falara, “nunca dormiu sequer com uma mulher sem pagar”. (MARQUEZ, 2006, p. 24). E estas foram muitas.

O senhor afirma nunca ter amado de verdade nenhuma mulher além de sua mãe, ao conhecer Delgadina é como se conhecesse o sentimento pela primeira vez. Em sua descrição de memórias, vemos que o sentimento agora celebrado em seu peito funciona como um elixir da juventude para esse homem. Num novo tom de vida, a personagem encontra luz e motivos para viver, pois a experimentação da paixão e do turbilhão de sentimentos pela jovem prostituta o rejuvenescem para um mundo de possibilidades que antes não era enxergado. Assim, esse velho senhor não se cansa de reafirmar como está mudado com o surgimento dessa paixão. Num dos trechos mais primorosos da obra, García nos mostra:

Graças a ela enfrentei pela primeira vez meu ser natural enquanto transcorriam meus noventa anos. Descobri que minha obsessão por cada coisa em seu lugar, cada assunto em seu tempo, cada palavra em seu estilo, não era o prêmio merecido de uma mente em ordem, mas, pelo contrário, todo um sistema de simulação inventado por mim para ocultar a desordem de minha natureza. Descobri que não sou disciplinado por virtude, e sim como negação a minha negligência; que pareço generoso para encobrir minha mesquinhez, que me faço passar por prudente quando na verdade sou desconfiado e sempre penso o pior, que sou conciliador para não sucumbir às minhas cólicas reprimidas, que só sou pontual para que ninguém saiba como pouco me importa o tempo alheio. Descobri, enfim, que o amor não é um estado da alma, mas um signo do zodíaco. (MARQUEZ, 2006, p. 74)

Graças aos sentimentos que nutre pela jovem Delgadina, o homem se redescobre, se enxerga enquanto um ser humano de verdade recheado de inseguranças, imperfeições e dilemas, o que faz cair por terra toda a sua variedade de certezas e posicionamentos acabados sobre o que, até



então, acreditara ser verdade em sua vida. No amor pela prostituta, que simbolicamente aqui representa seu presente de noventa anos, ele ganha muito mais que uma noite de prazer.

Nosso personagem tem como companhia as putas, uns poucos colegas de trabalho, os livros herdados da coleção do pai e a empregada fiel, que sempre o acompanhou. Deparamo-nos com alguém extremamente solitário que encontra no prazer carnal uma fuga para os duros dias que perpassam sua existência. Cabe destacar, que o personagem da obra em questão salienta um forte apego as lembranças como a saída para um presente doloroso, ou seja, o alento para a tristeza do presente é encontrado nas memórias felizes que funcionam aqui como um atenuante para a atual condição.

Desta forma, passeamos pelas lembranças desse senhor nas mais variadas instâncias de sua vida. Trabalho, família, relacionamentos curtos que não deram certo, medo da solidão, a paixão pela puta desconhecida, a vida medíocre que lhe é atribuída. Todo o terreno em que o leitor pisa está centrado no plano da memória.

Um fato que nos aguça uma análise importante de se conjecturar seria sobre a veracidade de tais memórias. Ao se tratar de um homem nonagenário, receia-se que a variante do esquecimento possa permear essas lembranças, afinal, não seria de se estranhar que memórias do passado pudessem ser comprometidas para um senhor que beira o seu centenário de vida, conforme Ricoeur:

De fato, o que o esquecimento desperta nessa encruzilhada é a própria aporia na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória. O esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória. (RICOEUR, 2010, p. 425).

A protagonista receia perder a memória e o medo disso a assombra. O que seria de si sem as memórias? Perder a memória seria como algo extremamente doloroso, pois implica na supressão de uma parte importante de si. O caráter do esquecimento na obra é conferido a personagem na angústia de ser vencido pelo passado, de presenciar a busca de memórias e não as encontrar. Ao se dar conta de seus noventa anos, surge consigo o medo da perda da memória. Se esse homem apresenta sua vida ao leitor pura e unicamente por meio das memórias, o que seria de sua vida sem essas?

Na quinta década havia começado a imaginar o que era velhice quando notei os primeiros ocos da memória. Revirava a casa buscando meus óculos até descobrir que estava os usando, ou entrava com eles no chuveiro, ou punha os de leitura sem tirar os de ver de longe. Um dia tomei duas vezes o café da manhã porque me esqueci da primeira, e aprendi a reconhecer o alarme de meus amigos quando não se atreviam a me lembrar que estava contando a mesma história que havia contado na semana anterior. Naquele tempo



tinha na memória uma lista de rostos conhecidos e outra com os nomes de cada um, mas no momento de cumprimentar não conseguia que as caras coincidisse com os nomes. (MÁRQUEZ, 2006, p. 14).

O esquecimento, contudo, apresenta também um caráter positivo, mesmo libertador. Desta maneira, o que seria de nossa vida se guardássemos absolutamente tudo que nos afeta, positivamente ou negativamente. Esquecer é libertador à medida que nos deixa livres para as próximas experiências e vivências. Diante disto, “na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio - diferente do esquecimento - pode mesmo ser uma condição necessária.” (POLLAK, 1989, p. 07). Assim, carregar consigo o peso de não esquecer seria um fardo muito doloroso para nossos ombros e mentes, pois sem este desdobramento da memória, o sujeito ficaria ligado a todo o tipo de memória, quer sejam eventos felizes ou traumáticos. Entendendo sobre esse prisma de compreender o processo de esquecimento em duas possibilidades: uma com tom triste e doloroso, e outra como feliz e libertador, vemos que

Ao falar da centralidade do esquecimento na filosofia benjaminiana, Gagnebin evidencia o fato de que para o pensador alemão, assim como para Nietzsche, o exercício de escrita da história deveria ser efetuado rechaçando toda lógica historicista que pretende sempre falar do passado por meio de uma pretensa objetividade levada à exaustão, o que para o filósofo de Sils-Maria seria o gesto repulsivo da história de antiquário (NIETZSCHE, 2003). Nesse sentido, tanto Benjamin como Nietzsche fazem pensar numa “força plástica do esquecimento” (NIETZSCHE, 2003, p. 10), ou seja, numa necessidade de ruminação do passado que tem um tempo de início, mas também um momento de desligamento, o que de nenhuma forma significa renegar o passado, mas tão só saber incorporá-lo de forma afirmativa à vida. No mesmo ensaio citado, Gagnebin fala do “esquecimento feliz”, articulando esse esquecimento à imagem da criança doente que se “acalma pouco a pouco graças às mãos que acariciam e à voz que conta uma história, traçando assim ao rio da dor um leito que levará até ‘o mar do esquecimento feliz’” (GAGNEBIN, 2015, p. 11). O esquecimento feliz seria o contrário do puro gesto de negar o que houve, de não pensar ou de não elaborar o passado. (LOPES, 2014, p. 24-25)

Assim, a concretude do esquecimento ocasionada pela idade, seria um fato sem volta, uma condição que, por mais que se delongasse, não se poderia escapar. A importância de incorporar o esquecimento à vida, parte da premissa que podemos nos libertar de fatos e memórias traumáticas, e que sem esse artifício mnemônico, nossas vidas seriam presas num terrível carrossel doloroso de presente e passado. Afinal, “articular historicamente o passado não significa ‘reconhecê-lo tal como ele foi’. Significa apoderarmos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2010, p. 11). Para o personagem a trama do esquecimento o rondava nos pequenos gestos, era nas pequenas ações do dia a dia que este se apresentava como um embate que se evitava, mas que sempre estava aguardando o confronto. Podemos ver nas palavras de García Marquez,





Um dia tomei duas vezes o café da manhã, porque me esqueci da primeira, e aprendi a reconhecer o alarme de meus amigos quando se atreviam a não me lembrar que estava contando a mesma história que havia contado na semana anterior. Naquele tempo tinha na memória uma lista de rostos conhecidos e outra com nomes de cada um, mas no momento de cumprimentar não conseguia que as caras coincidisse com os nomes. (MARQUEZ, 2006, p. 14)

A obra compreende, também, a instância espacial como um forte elemento que atua sobre as memórias, uma vez que são trazidos cenários importantes para o desenrolar de fatos e ações, pois estes funcionam ora como gatilhos, ora como pano de fundo para a narrativa de *Memória de minhas putas tristes*. Entendidos esses espaços, como representações sociais de causos e acontecimentos que se centram em lembranças, a trama se desenvolve em vários espaços que propiciam a rememoração de cenas do passado, fazendo com que o protagonista reflita a condição de senhor aos noventa anos que se julga de missão cumprida, e com uma vida não tão próspera.

Assim, elencam-se nesta categoria a casa, o jornal onde trabalhou, bem como os demais espaços da cidade que frequentou. Mas acima de tudo, ressaltam-se os bordéis de prostituição, dos quais fora cliente assíduo durante toda a vida. Esses espaços, alguns de prazer, foram o complemento de sua casa durante muitos anos e guardam partes significativas de sua vida e história. Como vemos na obra:

Num daqueles dias incertos fui parar por distração na mui nobre rua dos Notários, e me surpreendeu não encontrar nada além dos escombros do velho hotel para encontros fugazes onde fui iniciado à força nas artes do amor pouco antes dos meus onze anos. Havia sido uma mansão de antigos armadores, esplêndidas como poucas na cidade, com colunas cobertas de alabastros e frisos de ouropéis.  
[...] Aos meus doze anos, ainda com minhas calças curtas e minhas botinhas de escola primária, não consegui resistir à tentação de conhecer os andares superiores enquanto meu pai se debatia em uma de suas reuniões intermináveis, e deparei com um espetáculo celestial. (MÁRQUEZ, 2006, p. 121).

Nesta passagem podemos ver o momento em que a personagem fora iniciada no mundo dos prostíbulos, fazendo-se, desde então, cliente assíduo do lugar e tornando-o a extensão de sua casa, tendo em vista quão significativa era a vivência nesses espaços para nosso senhor. Desta maneira, o tempo passava e só os bordéis com a “profissão mais antiga do mundo” permaneciam como um reduto de prazer para o jovem rapaz que buscava o divertimento com o corpo das meretrizes. Ao passo que a narrativa deslinda, compreendemos estes espaços como ambientes que metaforizam todo o prazer de uma vida e que retratam a condição de um homem que nunca teve ninguém. Como o próprio diz: “Nunca dormi com nenhuma mulher sem pagar.” (MARQUEZ, 2006, p. 36).

Assim, os lugares de memória são dispositivos que nos mostram a importância dos espaços para nossa vida e recordação, pois carregam consigo as vivências que nos constituem enquanto



sujeitos sociais e pertencentes a um grupo. São casas, escolas, empresas, pontos turísticos, todas essas localidades podem ser significativas de rememoração e ativação de lembranças, desde as mais afetivas positivamente, até espaços de rancor ou outros sentimentos negativos. O mais famoso desses ambientes é a nossa casa, mas outras especificidades de lugares também podem assumir essa função, à medida que a estes são atribuídos os valores necessários para ocupar esta categoria. É o que acontece com a personagem do romance. Conforme explicita Nora:

[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. (NORA, 1993, p. 8-9).

Essa implicação parte do pressuposto que não construímos unicamente memórias individuais, ou seja, nossas memórias estão sempre amparadas nas das outras pessoas com as quais convivemos. Assim, não poderíamos falar de lugares unicamente nossos, uma vez que no seio das sociabilidades é que damos significação a muitas instâncias espaciais. Todas essas ambientações suscitam as mais várias memórias dos sujeitos que convivemos e servem de gatilho para a rememoração de um passado compartilhado e experienciado socialmente. Desta maneira, para a protagonista, esses bordéis representam o transcorrer de uma vida cronológica e como essa caminhou até o momento em que está hoje.

Ademais, a protagonista guarda suas memórias como tesouro em um palácio, garantia de uma lucidez não abatida pelo tempo cronológico e o passar massacrador dos seus dias e anos. No amor por Delgadina, a jovem prostituta, o velho senhor encontra a força que precisa para resistir o quanto mais fosse necessário, afirmando que se “ampararia nisto e não se entregaria aos anos. Com a força das memórias acumuladas na já longa estrada da existência, construiria ainda muitas outras. Afinal, ainda não era chegada a sua hora.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 119)

Coligando-se aos espaços, o narrador nos apresenta objetos que auxiliam na evocação de memórias para o senhor nonagenário. Estes objetos de memória são na maioria das vezes móveis, itens pessoais, presentes de amigos ou entes queridos, que funcionam como gatilhos para o processo mnemônico. Através desses objetos evocam-se lembranças, personalidades e episódios que fizeram parte de nossa jornada. Por sua vez, tais artefatos configuram-se como um reservatório material de nossas lembranças, sempre à mão e capazes nos remeter ao passado. Em *Memória de minhas putas tristes*, o protagonista mantém relação afetiva com os objetos antigos da casa, capazes de fazê-lo evocar lembranças da família, como segue:



À diferença dos outros móveis, e de mim mesmo, a mesona em que escrevo parece melhor de saúde com o passar do tempo, porque foi fabricada com madeiras nobres por meu avô paterno, que era carpinteiro de navios. Mesmo quando não preciso escrever, todas as manhãs arrumo a mesa com o rigor ocioso que me fez perder tantos amores. (MÁRQUEZ, 2006, p. 38).

Neste trecho, vemos que a mesa, sempre presente, o faz evocar as lembranças do avô. A arrumação disciplinada do móvel, é em parte fruto da criação tradicional repassada pela família, o que explica o porquê de a mesa estar sempre impecável. Em outros momentos do romance há a menção às joias deixadas pela mãe, pois para além do valor financeiro, tratam-se de objetos de memória muito significativos, já que de uso pessoal da matriarca, que as amava e guardava com imensa estima e apreço, as joias servem de elo entre o protagonista e as lembranças da mãe finada, possuindo o valor sentimental e simbólico de verdadeiros amuletos.

Compreendemos que o que constitui a sobra material das lembranças da matriarca são apenas essas joias, que configuram o portal entre o agora e a lembrança da vida com a mãe. O personagem que não faz menção a quaisquer outros membros da família vive nesse mausoléu de lembranças, repleto de objetos do passado de sua família e de sua própria vida, fazendo deste espaço um templo ao passado, um verdadeiro museu domiciliar que carrega o fantasmagórico de um tempo que já não retornaria. Segundo Flávio Leonel Abreu da Silveira e Manuel Ferreira Lima Filho:

São exatamente esses diversos sentidos que os objetos possuem que lhes permitem a capacidade de evocar memórias e experimentar a tensão entre esquecimentos e lembranças, a partir do contato com a materialidade da coisa e os sentidos possíveis que ela carrega consigo. (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005, p. 38).

O uso dos objetos como receptáculos mnemônicos só ressalta o caráter plural do elemento memorialístico que vive em diversos planos e instâncias de nossa vida. O senhor que encontrara o amor aos noventa anos nos braços de uma jovem prostituta apresenta não apenas suas vivências e experiências por meio de sua memória, mas usa desta como um exercício mental para conservar a lucidez e espantar o perigo do esquecimento que se faz ameaçador. Desta forma, conhecer as memórias de alguém é um verdadeiro processo de desnudamento pessoal, faz-se por meio de adentrar os recônditos mais secretos de cada personalidade e subjetividade que compõe o ser humano em questão.

No enredo de *Memória de minhas putas tristes*, conhecer o passado do homem nonagenário e protagonista da história é revelar um pouco da subjetividade que está por trás de cada estilo de vida e atitude que o acompanha no presente. Desde os traumas do passado, o medo da incerteza do futuro e o temor de uma solidão na morte, na tessitura da contação dessas memórias se fazem a escrita dos desdobramentos do agora para nosso senhor.





## Considerações finais

Em *Memória de minhas putas tristes*, o enredo centra-se na contação da vida pelo próprio protagonista, bem como nos fatos de como esta é alterada ao encontrar o primeiro amor, isso aos noventa anos de idade. A narrativa da obra tece um punhado de ações que nos fazem torcer pela vitória do amor em frente as adversidades que a diferença da idade e de realidades sociais poderia suscitar. Ademais, tudo isso rememorado pelas lembranças do nonagenário que acha a liberdade para a prisão de uma vida ínfima ao se apaixonar perdidamente pela jovem prostituta Delgadina.

Um álbum de recordações nos é apresentado à medida que vamos adentrando nas páginas do romance, e o elemento memorialístico não se faz somente a marca da obra, mas sim toda esta. Assim, o entrelace memorialístico é o tempero que torna o enredo mais intrigante e cativante, pois pelo ato de rememorar, o senhor nos traz a contação de suas experiências, por vezes, amparada na idade e experiência, inferindo que quem tem muitas lembranças talvez teria carrega consigo o peso de viver muitos anos.

Viver noventa anos para alguns pode parecer um fardo muito pesado, para o protagonista é apenas mais uma etapa a ser cumprida ou mais um obstáculo a ser transposto. A partir da análise da memória no romance podem-se conhecer os sentimentos, frustrações, dores e sensações da personagem que aos noventa anos experimenta um sentimento nunca sentido. Com os fragmentos de vida que fazem o tempo transcorrer para além dos dias, entendemos que García Márquez não nos apresenta apenas um homem que quer marcar seus noventa anos revolucionando sua rotina ao dormir com uma ninfeta, ele quer nessa noite renascer, voltar a vida de uma existência da qual para muitos ele já estaria morto. É na necessidade desse amor desenfreado que o narrador onisciente nos mostra o extravasar dos sentimentos.

A voz da personagem caminha num misto de sentimentos e descrição de ações que vão desde a felicidade de conhecer a amada até a tristeza da não concretude do relacionamento, em decorrência de uma tragédia no bordel. O descortinar dessas lembranças e o medo do esquecimento não são apenas a confissão de um ser humano frágil que guarda consigo segredos e precisava desabafar, é nitidamente a revelação do caráter subjetivo do próprio senhor, que se misturando a voz do narrador, conta suas aventuras ajudando-nos a entender quem é, verdadeiramente, sua pessoa.

Quando se mostra fraco perante os sentimentos que lhe vêm à cabeça pela lembrança da amada é que, de fato, o velho se mostra forte, pois ele agora entendia que “a verdade é que eu não aguentava minha alma e começava a tomar consciência da velhice pelas minhas fraquezas diante do amor” (MARQUEZ, 2006, p. 97). A trama usa da memória como um plano de fundo que



destaca os fatos, levando-nos a torcer pelo personagem e abonar quaisquer desvios de caráter ou mau comportamento que este apresente ou já tenha apresentado. Entendendo somente o amor como a única ferramenta de libertação para uma alma vazia, o amar pela primeira vez, profundamente, verdadeiramente e intensamente eram a chave que desbloqueava a vida triste da personagem.

Se García Marquez só concede essa chave aos noventa anos de nosso senhor, talvez o verdadeiro presente não fosse a noite de amor, mas sim a libertação para tudo o que se ainda tem de viver, agora com uma alma aberta, um coração pulsante e a mente feliz. Tarde demais? Talvez não! Em *Memória de minhas putas tristes*, cada momento pode ser o último, mas acima de tudo, cada momento é uma nova lembrança que se finca no recôndito de sua alma e ecoa de alguma forma para todos os desdobramentos do que ainda se tem pela frente.

## Referências

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES, J. L. *Obras Completas*. 17. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.

EVARISTO, C. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LOPES, L. Michel Laub: Literatura, Memória, Esquecimento. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 49, p. 24-38, jan/jul 2014.

MÁRQUEZ, G. G. *Memória de minhas putas tristes*. Tradução Eric Nepomuceno. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NORA, P. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

REIS, E. S. dos. *A relação entre literatura de testemunho, memória e verdade*. *Kínesis*, v 13, n. 34, p. 253-270, jul. 2021.

REZENDE, M. V. *Outros cantos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SILVEIRA, F. L. A.; LIMA FILHO, M. F. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma das coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 37-50, jan/jun 2005.



# EIXO 3

## LITERATURA, CORPO E RELAÇÕES DE GÊNERO





## “SEI COMO É SER ATACADA E EXCLUÍDA POR SER QUEM SOU”: A TRANSFOBIA VIVENCIADA PELA SUPER-HEROÍNA DREAMER NA SÉRIE *SUPERGIRL* (2015)<sup>134</sup>

Vitor Hugo Sousa Oliveira (UESPI)<sup>135</sup>  
Renata Cristina da Cunha (UESPI)<sup>136</sup>

**Resumo:** Este artigo trata da transfobia vivenciada pela personagem Nia Nal, também conhecida como a super-heroína Dreamer, da série de televisão *Supergirl* (2015). Em episódios como “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*”, a série da CW aborda as lutas cotidianas e os dilemas vivenciados por corpos subalternizados em cenas nas quais Nia/Dreamer é discriminada e humilhada por ser uma mulher trans. Esta pesquisa, nesse sentido, visa responder à seguinte questão: como os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção estão relacionados à transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*” da série *Supergirl* (2015)? A fim de responder essa indagação, o seguinte objetivo geral foi delimitado: analisar como os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção estão relacionados à transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios supracitados da série *Supergirl* (2015). Para alcançar esse objetivo geral, os seguintes objetivos específicos foram traçados: apresentar, brevemente, os pressupostos teóricos dos Estudos *Queer* e relacionar os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção à transfobia, à luz dos Estudos *Queer*. Para alcançar esses objetivos, foi realizada uma pesquisa com abordagem qualitativa do tipo bibliográfico-exploratório embasada nos escritos de Nascimento (2021), Louro (2020), Kristeva (1982), entre outros. Os resultados sugerem que a personagem é vítima de transfobia porque sua existência destoa da identidade de gênero considerada “natural” e “normal” (cisgeneridade) e que, por isso, Dreamer é vista como um corpo abjeto. Em outras palavras, as corporalidades trans\* desafiam a ordem compulsória do sistema de sexo-gênero-desejo e, por conseguinte, são frequentemente discriminadas e marginalizadas nos mais diversos espaços formais e informais.

**Palavras-chave:** Estudos *Queer*; Transfobia; Pessoas trans\*; Supergirl; Dreamer.

### Introdução

As produções televisivas, como as séries de TV, fazem parte do cotidiano das pessoas. Essas obras possuem papel fundamental porque representam a sociedade em alguma instância, tornando-se meios interessantes para que os/as telespectadores/as tomem conhecimento e reflitam sobre as lutas de grupos subalternizados, como os dilemas vivenciados pela comunidade trans. Desse modo, *Supergirl* (2015), série da emissora The CW, apresenta episódios – “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*” – em que a personagem Nia Nal, também conhecida como a heroína Dreamer, é inferiorizada e discriminada por ser uma mulher trans.

Face ao exposto, este artigo visa responder à seguinte questão: como os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção estão relacionados à transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*” da série *Supergirl* (2015)? A fim de responder essa indagação, o seguinte objetivo geral foi definido: analisar como os conceitos de

<sup>134</sup> Agradecemos ao Prof. Dr. Ruan Nunes, docente da UESPI – Campus Parnaíba, por ser uma fonte de inspiração para a realização desta pesquisa.

<sup>135</sup> Acadêmico do 4º período de Licenciatura Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira – Parnaíba. E-mail: vitorholiveira@aluno.uespi.br.

<sup>136</sup> Orientadora e coautora da pesquisa. Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Professora Adjunta 4 do Curso de Letras-Inglês da UESPI, Campus Alexandre Alves de Oliveira – Parnaíba. E-mail: renatacristina@phb.uespi.br.



cisheteronormatividade e abjeção estão relacionados à transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios supracitados. Em adição, os seguintes objetivos específicos foram traçados: apresentar brevemente os pressupostos teóricos dos Estudos *Queer* e relacionar os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção à transfobia, à luz desses estudos. Em relação ao percurso metodológico, realizamos uma pesquisa bibliográfico-exploratória com abordagem qualitativa, fundamentada nos escritos de Nascimento (2021), Louro (2020), Kristeva (1982), entre outros.

No que concerne à estrutura, o artigo está organizado em seis seções. Na primeira, apresentamos uma breve contextualização da problemática da investigação, os objetivos estabelecidos para o estudo e a metodologia escolhida para alcançá-los. Na segunda, discutimos brevemente a Crítica Literária e os Estudos *Queer*, com ênfase nos conceitos de abjeção e cisheteronormatividade. A terceira parte é dedicada à transfobia e aos seus desdobramentos sociais. Na quarta seção, caracterizamos a série *Supergirl* (2015) e a personagem Nia/Dreamer. A quinta seção é dedicada às análises interpretativas do *corpus* da investigação, ou seja, os diálogos dos episódios que denunciam a transfobia à luz da abjeção e cisheteronormatividade. Nas considerações finais, respondemos a indagação potencializadora da pesquisa e registramos nossas expectativas em relação à investigação realizada.

## A Crítica Literária e os Estudos *Queer*

A Crítica Literária é uma área do conhecimento do campo da Literatura que visa criticar obras literárias, além de produções artísticas como filmes, séries, músicas, cartoons, memes e *graphic novels*. Se uma série televisiva é objeto de análise do/a pesquisador/a, a Crítica Literária fornece ferramentas para que seja possível observar para além das cenas e diálogos presentes nos episódios para que o/a crítico/a possa criticá-los e refletir sobre o significado e sentidos de seus discursos. Assim, essa área de conhecimento elenca correntes literárias que auxiliam críticos/as na análise das obras. Segundo Tyson (2015), as correntes literárias mais conhecidas na contemporaneidade são: Críticas Feminista, Afro-estadunidense, Pós-colonial, Marxista, Psicanalítica, Lésbica, Gay e *Queer* – lentes teóricas escolhidas para a realização dessa pesquisa.

Louro (2020) pontua que *queer*, palavra da Língua Inglesa, significa literalmente “estranho”, “esquisito” e “anormal”, e que era frequentemente utilizada nos países anglófonos para humilhar e inferiorizar pessoas consideradas anormais por não se encaixarem nos “padrões” hegemônicos de identidade de gênero e orientação sexual. Felizmente, *queer* tem passado por um processo de ressignificação, pois, de acordo com Pelúcio (2014, p. 30), o vocábulo tem assumido um caráter político após ter passado a denominar uma teoria, ou seja, “a ideia era transformar a injúria, as



identidades ofensivas atribuídas pelos outros em um termo de luta e combate”. Em outras palavras, *queer* passou a ser sinônimo de resistência e de orgulho.

Historicamente, Miskolci (2020) sugere que o surgimento do movimento *queer* remonta aos anos 1980 e ganha espaço em um cenário propiciado pelas lutas trazidas pelos movimentos sociais surgidos nos anos 1960, como o movimento pelos direitos civis da comunidade afro-estadunidense, o movimento feminista da segunda onda e o movimento homossexual. Outrossim, o *queer* surge graças a membros dos movimentos sociais que buscavam desvencilhar a sexualidade da reprodução, ampliando as diversas configurações de relações afetivas e sexuais. O sociólogo supracitado ressalta que foi somente na segunda metade dos anos 1980 que o *queer* passou a ganhar notoriedade como um movimento teórico-político no cenário do surgimento da epidemia de AIDS nos Estados Unidos (MISKOLCI, 2020).

Miskolci (2020) ressalta ainda que, seja no cenário estadunidense ou no Brasil, novas questões que envolvem gênero começaram a ganhar destaque nesse campo de estudos. Os dilemas vivenciados por travestis, transexuais, trabalhadoras/es do sexo e homossexuais que enxergam as normas como sinônimo de violência são abraçadas pelos Estudos *Queer*. Para Louro (2020), esses estudos, como pensamento crítico, buscam estranhar e questionar as normas sociais que excluem e apagam os corpos considerados “desviantes”. Diante disso, os conceitos de abjeção e cisheteronormatividade caracterizados e problematizados nos Estudos *Queer* embasam as discussões acerca da marginalização de pessoas trans\*<sup>137</sup>.

### Abjeção: o “Eu” e o “Outro”

Kristeva (1982) exemplifica que o vômito, o cadáver, os excrementos, o lixo e a sujeira são substâncias que, em alguma instância, provocam nojo, aversão e/ou repugnância nos seres humanos em geral. Ela aponta que “não é, portanto, a ausência de limpeza ou de saúde que causa abjeção, mas, sim, aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem” (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa).<sup>138</sup> Nesse sentido, Miskolci (2020, p. 24) argumenta que em uma perspectiva social a abjeção “constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade.” Logo, a abjeção seria a margem social, isto é, o espaço que a sociedade reserva para os corpos que desafiam uma norma preestabelecida, como explica Miskolci (2020).

<sup>137</sup> Neste artigo, utilizar-se-á o termo “trans” seguido de um asterisco (\*) para englobar a pluralidade de identidades não cisgênero, como pessoas transexuais, travestis, transgêneros e pessoas não-binárias (NASCIMENTO, 2021).

<sup>138</sup> “it is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order” (KRISTEVA, 1982, p. 4).





Kristeva (1982, p. 2, tradução nossa) também expõe que, “do seu lugar de banimento, o abjeto não cansa de desafiar seu mestre”.<sup>139</sup> É possível perceber, desse modo, a presença de relações de poder entre esses corpos: de um lado, encontra-se o “mestre”, o “Eu”, o subordinador; de outro, o “servente”, o “Outro”, o corpo tido como inferior. É interessante pensar que mesmo exilado à margem, o corpo abjeto continua resistindo aos corpos vistos como ideais, limpos e normais. Isso se associa à ideia de Louro (2020, p. 95) de que “o desconhecido”, ou seja, a corporalidade *queer*, abjeta, “incomoda, desestabiliza, desarranja”.

Com base nos escritos kristevianos, Oliveira (2020, p. 192) afirma que os exemplos utilizados pela filósofa como aversão ao lixo, à sujeira, aos excrementos, são interessantes para pensarmos “a violência pela qual alguém rejeita tudo aquilo que ameaça a sua identidade e cria as fronteiras do ‘eu’”. Compreendemos, assim, que a identidade social das pessoas não é estável ou concreta, posto que o “Eu” reserva sanções para quem e/ou o que perturbar os limites da sua identidade e o desestabilizar de alguma forma.

### O regime cisheteronormativo

Para Rosa (2020), a sociedade é uma “instituição total” visto que atua sobre as subjetividades dos corpos que a habitam. Ao pensar nos marcadores de identidade de gênero e orientação sexual, não é árduo concluir que a cisgeneridade e a heterossexualidade são impostas como “normas” sociais. A questão é: por meio de qual(is) dispositivo(s) a sociedade instaura tais normas? Que “agentes” a auxiliam parcialmente nessas normatividades? A partir dos escritos de Butler (2021), filósofe estadunidense não-binária, baseados em Rubin (2017), é possível compreender que a sociedade é pautada no sistema de sexo-gênero-desejo.

Sob a lógica doentia desse sistema, um determinado sexo biológico determinaria um suposto gênero, masculino ou feminino, que induziria a um desejo por uma pessoa do sexo/gênero “oposto”. Portanto, se uma pessoa nasce com uma vagina (sexo biológico), ela tem de se identificar com o gênero feminino e deve sentir atração afetivo-sexual por uma pessoa do sexo/gênero masculino. Louro (2020) aponta que, a partir de afirmações como “É um menino!” ou “É uma menina!” proferidas pelo/a profissional da saúde por meio da ultrassonografia, a sociedade espera uma série de comportamentos pré-estabelecidos e pré-determinados desses corpos que já nascem “controlados”.

<sup>139</sup> “[...] *from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master*” (KRISTEVA, 1982, p. 2).



O conceito de *cisheteronormatividade* pode ajudar a pensar nessas instaurações de controle de corpos e subjetividades. O prefixo “cis” refere-se à *cisgeneridade*, termo que engloba pessoas que se identificam com o gênero designado em seu nascimento, isto é, pessoas cisgênero (ou apenas “cis”). “Hetero”, por sua vez, refere-se claramente à heterossexualidade, compreendida mais do que uma orientação sexual, mas como uma norma que também institui poder. Desse modo, a cisheteronormatividade pode ser compreendida como uma norma compulsória que constrói corpos para serem cisgênero e heterossexuais.

Mas e os corpos com vagina que se identificam com o gênero masculino? E os corpos com pênis que se identificam com o gênero feminino? E as pessoas não-binárias – que não se identificam necessariamente nem com o gênero feminino nem com o masculino? As pessoas intersexuais, por acaso, são submetidas à alguma cirurgia que as mutilará com o intuito de colocá-las na “caixa” do sistema binário de gênero? O que acontece com garotas que sentem atração afetivo/sexual por outras garotas? Ou com rapazes que amam rapazes? O que acontece com as/os/es *outsiders* à cisheteronorma? Fica evidente que quaisquer identidades de gênero e orientações sexuais que destoam da cisheteronorma são consideradas *transgressoras*.

No que concerne especialmente à identidade de gênero – visto que essa pesquisa trata da transfobia – Nascimento (2021, p. 125) destaca que “a cisgeneridade impõe a consequente produção de uma hierarquia social que considerará abjeto todo corpo que fugir à tal normatividade”. Isso porque se essa identidade de gênero hegemônica é vista como “natural”, as corporalidades não-cisgênero são tidas como “artificiais”. Diante disso, a pesquisadora denuncia que o conceito de cisgeneridade precisa ser criticado a fim de que a ideia de naturalidade associada às pessoas cis seja refutada.

### **Transfobia: o ódio pelas vidas trans\***

Para Jesus (2012, p. 29), transfobia é o “preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais ou travestis”. Muito embora o senso comum associe a transfobia somente a ataques físicos, é pertinente pontuar que agressões verbais e psicológicas, discursos de ódio disfarçados de “piadas”, exclusão social e inferiorização da população trans\* também são exemplos de transfobia, pois menosprezam e inferiorizam vidas trans\* em virtude de sua identidade de gênero (ZERBINATI; BRUNS, 2019).

De acordo com dados levantados em 75 países pela ONG *Transgender Europe* (TGEU), 375 pessoas trans\* e com diversidade de gênero foram assassinadas no mundo entre 1 de outubro de 2020 a 30 de setembro de 2021. Dessa quantidade, 96% das vítimas eram mulheres trans\* ou



pessoas transfemininas. O Brasil lidera o *ranking* de assassinatos com 125 vidas trans\* ceifadas. Em segundo lugar está o México com 65 assassinatos e, em terceiro, os Estados Unidos, com 53 homicídios (TRANSGENDER EUROPE, 2021). Segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o Brasil é o país que mais mata pessoas trans\* no mundo desde 2008. No país, pelo menos 175 mulheres transexuais e travestis foram assassinadas em 2020. Esse valor representa uma alta de 41% em relação a 2019, ano em que 124 mulheres transexuais e travestis foram assassinadas (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021).

De acordo com Benevides e Nogueira (2021), o Estado brasileiro se abstém de mapear os assassinatos da população trans\*. Os dados disponíveis acerca das violências sofridas pela comunidade LGBTQIA+<sup>140</sup> são subnotificados, ou seja, expressam uma quantidade menor de assassinatos. São instituições que se dedicam à causa LGBTQIA+, como a ANTRA, que se responsabilizam pelo mapeamento da violência contra travestis e transexuais. As pesquisadoras supracitadas denunciam que o não levantamento desses casos é uma maneira de LGBTfobia institucional e um descaso com essa comunidade.

O episódio “*Reality Bytes*” também denuncia a subnotificação dos assassinatos. O personagem cis William Dey informa que “o número [de assassinatos] provavelmente é muito maior. Muitos desses ataques são mal informados porque o gênero das vítimas não é respeitado nos relatórios policiais” (SUPERGIRL, 2020, 26:27 – 26:33, tradução nossa)<sup>141</sup>, o que prejudica o mapeamento dos homicídios e, conseqüentemente, é um empecilho para a implementação de políticas públicas destinadas à proteção da população trans\*. A personagem trans Nia Nal externa sua raiva e repúdio ao dizer que “Não temos sido uma prioridade para a polícia” (SUPERGIRL, 2020, 11:01 – 11:04, tradução nossa).<sup>142</sup> Dessa maneira, se não há o devido acolhimento por parte de trabalhadores/as da segurança pública, pessoas trans\* e travestis não registram suas denúncias formalmente. Quando isso acontece, o nome registrado nas denúncias é o nome que consta nos documentos civis da vítima que, frequentemente, diverge de sua identidade de gênero (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021).

A despeito das notícias divulgadas pela mídia acerca dos homicídios, Bento (2015, p. 31, grifo da autora) afirma que “é comum escutarmos: *‘Um’ travesti morreu, vítima de homofobia*”. Ela explana ainda que “muitas vezes as pessoas trans são apresentadas com o nome masculino e são identificadas como ‘o travesti’” (BENTO, 2015, p. 31). Diante disso, compreendemos que (1) o

<sup>140</sup> É sempre importante salientar que a sigla LGBTQIA+ refere-se a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, *Queer*/Questionando (seu gênero e/ou orientação sexual), Intersexuais e Assexuais. O símbolo “+” refere-se às demais identidades de gênero e orientações sexuais existentes.

<sup>141</sup> “The true number’s likely much higher. Many of these attacks go misreported because victims are misgendered in police reports” (SUPERGIRL, 2020, 26:27 – 26:33).

<sup>142</sup> “[...] we haven’t exactly been a priority for the cops” (SUPERGIRL, 2020, 11:01 – 11:04).





gênero de mulheres trans\* e travestis não é respeitado em vida e muito menos após suas mortes; (2) a violência sofrida por pessoas trans\* se chama transfobia, que ocorre em virtude de sua identidade de gênero, como já explanado. A homofobia, por sua vez, é uma discriminação devido à orientação sexual.

### **A série *Supergirl* (2015) e a primeira super-heroína trans da TV**

*Supergirl* (2015) é uma série de TV estadunidense de super-herói baseada na personagem cisgênero branca da *DC Comics* chamada Kara Zor-El. Ela refugia-se na Terra após a explosão de seu planeta, Krypton, em virtude da exploração e uso imprudentes de seus recursos naturais. A kryptoniana adota a identidade de Kara Danvers e o alter ego<sup>143</sup> “Supergirl” para combater o crime em National City (EUA). O seriado foi desenvolvido por Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, Ali Adler e possui seis temporadas exibidas de 2015 a 2021. A primeira temporada foi apresentada pela emissora CBS e, a partir da segunda, a atração passou a ser exibida pela emissora The CW. Atualmente *Supergirl* (2015) está disponível no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix.

A série da garota de aço possui uma agenda social ao apresentar problemáticas que afetam não apenas mulheres, mas também a comunidade afrodescendente, a comunidade LGBTQIA+ e imigrantes. Isso porque a atração discute temáticas como a misoginia, o machismo, o racismo, a transfobia, a homofobia, a xenofobia, além de questões ambientais e *fake news*. *Supergirl*, dessa forma, constrói diálogos entre o mundo fictício de heróis e heroínas e os problemas enfrentados no mundo real, mostrando-se uma produção televisiva engajada no combate a preconceitos e discriminações sociais. De modo carismático, a super-heroína inspira sua audiência, especialmente o público infantojuvenil, a lutar por respeito e inclusão social.

Na quarta temporada, o seriado escala a atriz e ativista trans Nicole Maines para interpretar a jornalista Nia Nal, que assume o alter ego “Dreamer” (Sonhadora) – a primeira super-heroína trans da televisão estadunidense (GOLDBERG, 2018). A trajetória da personagem gira em torno do desenvolvimento de suas habilidades de prever o futuro por meio de sonhos. Em um episódio<sup>144</sup> dessa temporada, ao conversar com seu chefe cis, Nia afirma: “Sou uma mulher transgênero. Sei como é ser atacada e excluída por ser quem sou” (SUPERGIRL, 2018, 19:35 – 19:44, tradução

<sup>143</sup> No universo de heróis e heroínas, alter ego é uma identidade criada por uma personagem (pessoa civil) a fim de preservar sua identidade real e proteger seus familiares e amigos/as das ações de vilões/vilãs.

<sup>144</sup> “*Fallout*”, segundo episódio da quarta temporada, exibido em 2018.



nossa).<sup>145</sup> Por isso, embora ela não tivesse desejado ter tais poderes, suas experiências a fazem utilizar seus dons para ajudar as pessoas.

## A transfobia em diálogo com a abjeção e cisheteronormatividade

A seguir, apresentamos e analisamos o *corpus* da investigação realizada, cenas que apresentam a transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*”, à luz dos conceitos de abjeção e cisheteronormatividade discutidos nos Estudos *Queer*.

### Uma mulher de verdade

“*Blood Memory*” (2019), décimo primeiro episódio da quarta temporada da série, divide-se em dois arcos principais: em um, a irmã de Supergirl tenta resolver um caso de drogas que dá poderes a humanos. Olhamos com mais atenção para o arco em que Kara Danvers (Supergirl) e Nia Nal viajam para a cidade natal de Nia, com o intuito de participarem e fazerem uma matéria sobre um evento *alien* que ocorrerá na cidade. Ao chegar na casa de seus pais, Nia tem um sonho assustador, mas não consegue interpretá-lo.

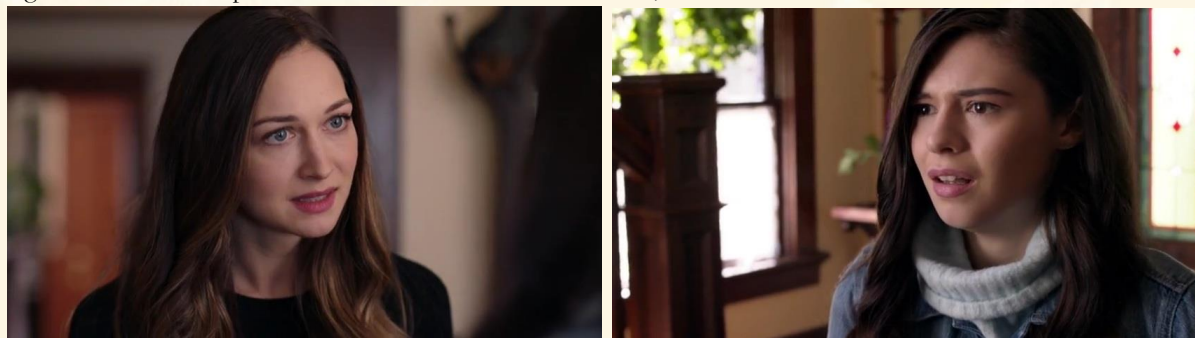
Apenas uma *mulher* de cada geração da família de Nia herda essas habilidades. Logo, como a jornalista os herdou, conseqüentemente, sua irmã cisgênero, Maeve, não as herdará. Isso é uma questão importante para o episódio porque a grande aspiração de Maeve é herdar esses dons, por isso Nia ainda não lhe contou, e tenta arrumar uma maneira de transferir os poderes para a irmã. O sonho que Nal não conseguiu interpretar significa a morte de sua mãe. Nas cenas seguintes, no funeral da matriarca da família, a jornalista salva a irmã de ser atacada por um antagonista e Maeve compreende que Nia possui o poder dos sonhos. Posteriormente, o episódio apresenta cenas de uma discussão entre Maeve (Fig. 1) e Nia (Fig. 2):

---

<sup>145</sup> “[...] *I am a transgender woman. I know what's like to be attacked and denied because of who I am*” (SUPERGIRL, 2018, 19:35 – 19:44)



Fig. 01 e 02: Maeve expõe comentários transfóbicos contra Nia, sua irmã.



Fonte: *Supergirl* (2019).

**MAEVE:** “Você sabia há meses e, há meses, você sabe como estou chateada porque os poderes não haviam se manifestado. Você deixou eu me humilhar ao pensar que eu era ‘cega ao futuro.’”

**NIA:** “Não, não foi desse jeito. Eu estava tentando transferir os poderes para você de alguma maneira.”

**MAEVE:** “Certo... Como você, de todas pessoas, herdou os poderes? Eles deveriam ser passados de mãe para filha. Então como alguém como você os herdou? Você nem é uma mulher de verdade.” (SUPERGIRL, 2019, 35:57 – 36:24, tradução nossa)<sup>146</sup>

No final do diálogo, Maeve, mulher cis branca, indaga de forma retórica: “como *you*, de *todas as pessoas*, herdou as habilidades?”. Em outras palavras, ela quis expressar o seguinte: de todas as pessoas cisgênero possíveis de herdar os poderes, como justo uma mulher transgênero como Nia, poderia tê-los herdado? Infelizmente a sociedade preconceituosa não aceita que uma mulher trans reivindique a categoria “mulher”, entendendo – de forma extremamente transfóbica – esses corpos como “homens vestidos de mulher” ou como “homens que querem ser mulher”. Sob esse viés, o sistema de sexo-gênero-desejo dita que as pessoas devem ser cis, ou seja, que deve haver uma compatibilidade entre o *sexo* e *gênero* de um ser. Importante ressaltar que essa ordem excludente cria relações de poder à medida que, como aponta Nascimento (2021), a cisgeneridade é vista socialmente como natural, enquanto a transgeneridade é colocada à margem, é excluída, é patologizada.

Além disso, Maeve prossegue enfatizando: “eles [os poderes] deveriam ser passados de *mãe para filha!*”. Inferimos que a mulher cis não enxerga Nia como digna de ter herdado as habilidades, pois ela não seria “verdadeiramente” uma mulher por não ter nascido com uma vagina. Portanto, na perspectiva de Maeve, não haveria a possibilidade da irmã ser a próxima Sonhadora por ela ser transgênero. Na sequência, Maeve afirma: “você nem é uma *mulher de verdade!*”. Podemos perceber com essa afirmação, recorrentemente utilizada para inferiorizar e humilhar mulheres trans, como

<sup>146</sup> **MAEVE:** “*You knew for months. For months, you let me go on about how upset I was that the powers hadn’t kicked in yet. You let me humiliate myself, think I was future blind...*”

**NIA:** “*No, no. It wasn’t like that. I was trying to transfer the powers to you somehow.*”

**MAEVE:** “*Right. How did you, of all people, get the powers? They’re supposed to be passed down from mother to daughter. So how did someone like you get them? You’re not even a real woman.*” (SUPERGIRL, 2019, 35:57 – 36:24)





nossa sociedade propaga discursos que deslegitimam identidades trans\*. Para a personagem cisgênero, o dispositivo genital determinaria o gênero das pessoas, ou seja, se uma pessoa nasce com vagina, logo, é fêmea. Essas ideias cisheteronormativas não deveriam comandar a identidade das pessoas visto que cada um deveria ser livre para reivindicar o gênero que lhe identifica.

O que a irmã de Nia provavelmente não sabe é que tanto corpos cisgênero quanto corpos transgênero são fabricados. Meninos não “nascem” performando masculinidade ou ideias perpetuadas socialmente como “menino deve usar e gostar da cor azul”, “homem não chora”, “homem fala ‘grosso’”. Meninas também não “nascem” performando feminilidade ou gostando da cor rosa, sendo delicada e submissa. Essas noções equivocadas associadas ao gênero são artificiais, por isso Butler (2021) afirma que gênero é uma construção social. Desse modo, as pessoas cis *precisam* compreender que seus gêneros são artificiais, são fabricados, assim os gêneros de corporalidades trans\*. Destarte, a ideia de *naturalidade* no que concerne à cisgeneridade *não* se sustenta, como sugere Nascimento (2021).

Em síntese, o pensamento de Maeve acerca de gênero baseado na cisheteronormatividade em que a regra é ser cis – enquanto a transgeneridade é marginalizada – é preconceituoso e violento. Nessa perspectiva, pessoas trans\*, como Nia, estão suscetíveis a violências simbólica, psicológica, física e institucional, chegando até a ter suas vidas ceifadas, como denunciemos anteriormente. Diante desse discurso transfóbico a personagem encontra-se extremamente abalada por ser ter sido vítima de transfobia cujo algoz foi sua própria irmã.

### **Heroína desonesta e desvirtuosa?**

O décimo quinto episódio da quinta temporada, “*Reality Bytes*” (2020), apresenta dois arcos principais: em um, a irmã da heroína e aliadas/os visam desvendar um mistério em uma realidade virtual. Aqui o foco é no arco em que Dreamer é vítima de transfobia por Gregory Bauer. Interpretado pelo ator cis Pierson Fodé, Gregory é um homem cisgênero branco que participa de um grupo de ódio *online*. No episódio, Bauer cria perfis falsos em uma rede social para atrair pessoas trans\* a fim de agredi-las. Uma de suas vítimas é Yvette Turner, amiga de Nia (Dreamer). Após agredi-la, ele deixa um bilhete para Yvette entregar à Dreamer, heroína responsável por proteger a comunidade trans. Na mensagem, Gregory apresenta duas opções para Dreamer: ou ela deixa de ser uma heroína ou ele continuará machucando a população trans.

Felizmente, a super-heroína não cede à chantagem desse rapaz intolerante e tenta encontrá-lo para que ele não continue mirando em identidades trans\*. No final da trama, Nia cria um perfil no aplicativo de relacionamento utilizado por Gregory com o intuito de atraí-lo, visto que



Supergirl e a polícia não obtiveram êxito em encontrá-lo e prendê-lo. Nia, então, vai ao encontro do rapaz utilizando sua identidade e traje de super-heroína. Observamos, a seguir, o diálogo entre Dreamer (Fig. 3) e Gregory (Fig. 4):

Fig. 03 e 04: Gregory destila seu ódio sobre Dreamer (Nia).



Fonte: *Supergirl* (2020).

**GREGORY:** “[...] Não acho que você seja um bom exemplo para as pessoas.”

**DREAMER:** “Não cabe a você decidir.”

**GREGORY:** “Bem, alguém precisa enfrentar vocês [...].”

*(Gregory tenta atacar Dreamer com uma arma branca, mas ela o imobiliza)*

“Você me enoja, sua aberração! Você aparece um dia fazendo as pessoas pensarem que é uma nova super-heroína gostosa, uma garota comum, mas heróis devem ser virtuosos e honestos, e aqui está você mentindo!”

**DREAMER:** “Entendi... Seu ego frágil foi despedaçado. Seu senso de identidade é tão instável que qualquer coisa fora da sua visão de mundo limitada te ameaça.” (SUPERGIRL, 2020, 30:42 – 31:47, tradução nossa)<sup>147</sup>

De acordo com Rosa (2020), a cisheteronormatividade pode ser compreendida como as relações de poder que instauram a ordem compulsória do sexo, do gênero e da sexualidade como um sistema regulador de corpos. Ou seja, quando Gregory afirma “não acho que você seja um *bom exemplo* para as pessoas”, ele reafirma que a existência de Dreamer não é um modelo porque destoa do sistema de sexo-gênero. Em outras palavras, ele a tem como um ser abjeto que não é “não é um bom exemplo” por ter burlado as fronteiras de gênero.

Oliveira (2020, p. 191-192), baseado em McAfee (2004), ressalta que “como o próprio senso de identidade de uma pessoa nunca está estabelecido e nem inabalável, o sujeito permanece vigilante contra o que pode minar suas fronteiras para manter o controle de ‘si mesmo’ [...]”. Isso se verifica quando Dreamer declara que a identidade de Gregory é instável. As corporalidades que

<sup>147</sup> **GREGORY:** “[...] I don't think you're the kind of role model.”

**DREAMER:** “That's not for you to decide.”

**GREGORY:** “Well, somebody has to stand up to you people [...].”

*(Gregory tries to attack Dreamer with a cold weapon. However, she immobilizes him)*

“You make me sick, you twisted freak! You show up on the scene one day tricking dudes into thinking that you're this hot new superhero. The girl next door, but heroes are supposed to be virtuous, and honest, and here you are lying!”

**DREAMER:** “I get it. Your fragile ego was just shattered. Your sense of self is so shaky that anything outside your narrow world view threatens it.” (SUPERGIRL, 2020, 30:42 – 31:47)



fogem à visão de mundo cisheteronormativa de Bauer o ameaçam e por isso ele enfatiza que “precisa enfrentá-las”.

Se a heroína trans precisa ser enfrentada é porque ela é vista, em algum grau, como inimiga. Dessa maneira, a abjeção e aversão tornam-se ainda mais evidentes quando ele enfatiza que a heroína o enoja, referindo-se a ela como *aberração*. Fica patente que “experiências como seres humanos”, argumenta Nascimento (2021, p. 48), “são historicamente negadas para mulheres transexuais e travestis [...] numa atitude de verdadeira de bestialização” de suas vivências. Bauer compactua com essa atitude de bestialização das existências trans\* visto que ele as trata como corpos desprovidos de valor.

Gregory também impõe a cisheteronormatividade ao afirmar que Dreamer não é uma “garota comum”, ou seja, uma mulher cisgênero. Ao declarar “aqui está você *mentindo*”, ele reafirma a lógica da transgeneridade como artificial e, conseqüentemente, a “naturalidade” cisgênero. É preciso acentuar ainda que, embora Dreamer não meça esforços para ajudar as pessoas, para Bauer, ela não merece ser uma heroína porque sua identidade de gênero não é aquela socialmente esperada. Logo, a Sonhadora quebra o estereótipo defendido e perpetuado por ele de que heroínas/heróis – uma alusão às pessoas de forma geral – devem ser cis, caso contrário, não são, nas palavras do rapaz cis, “virtuosos/as e honestos/as”.

## Considerações finais

Esta pesquisa aspirou responder à seguinte inquietação: como os conceitos de cisheteronormatividade e abjeção estão relacionados à transfobia vivenciada por Nia/Dreamer nos episódios “*Blood Memory*” e “*Reality Bytes*” da série *Supergirl* (2015)? Nesse sentido, os resultados evidenciam que a personagem destoa da “norma” cisgênero imposta pela cisheteronormatividade por ser trans e por isso é vista como abjeta. Inferimos, portanto, que a transfobia é parcialmente estruturada pela cisheteronormatividade e pela abjeção.

Em uma perspectiva mais ampla, mulheres transexuais e travestis são constantemente inferiorizadas e marginalizadas por uma sociedade que as nega a categoria “mulher” e que as trata e enxerga como aberrações, como vimos nos discursos transfóbicos das personagens cis da série. Desse modo, este artigo também foi idealizado com o intuito de denunciar como a transfobia, seja por meio de agressões físicas ou por meio de palavras, machuca, adoce e até mesmo extermina travestis, transexuais, pessoas transgênero e não-binárias, vítimas dessas discriminações que assolam sua saúde mental e sua integridade física cotidianamente.





É fato que nós, pessoas cisgênero, jamais compreenderemos a dor e o medo que a população trans\* sente na pele todos os dias. No entanto, nos colocamos como aliados da luta trans a fim de denunciar e repudiar toda e qualquer forma de transfobia, pois, como enfatiza a atriz cis Lynda Carter, conhecida por interpretar a Mulher Maravilha na série de TV homônima dos anos 1970, “você não tem de ser trans\* para compreender a importância de respeitar pessoas trans\* e afirmar suas identidades” (ROBLEDO, 2021, online, tradução nossa).<sup>148</sup>

É necessário destacar incansavelmente que corpos cisgênero e transgênero tecem, constroem, (re)fazem seus gêneros diariamente e, com efeito, não há naturalidade nesse processo de *fazer-se*, mas, sim, construções sociais. Por fim, enfatizamos que esses conceitos basilares dos Estudos *Queer*, apresentados na série *Supergirl* (2015), visam disseminar de maneira didática as discussões *queer*, ainda deveras restritas aos muros acadêmicos.

## Referências

BENEVIDES, B. G.; NOGUEIRA, S. N. B. (org.). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BENTO, B. Verônica Bolina e o transfeminicídio no Brasil. *Revista CULT*, São Paulo, ano 18, n. 202, p. 30-33, jun. 2015.

BLOOD Memory. *In: SUPERGIRL*. Criação de Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, Ali Adler. Direção de Shannon Kohli. Escrito por Jessica Queller, Dana Horgan. EUA: The CW, 2019. 42 min, son., color. Temporada 4, episódio 11. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 03 jan. 2022.

BUTLER, J. P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

FALLOUT. *In: SUPERGIRL*. Criação de Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, Ali Adler. Direção de Harry Jierjian. Escrito por Dana Horgan, Maria Maggenti, Daniel Beaty. EUA: The CW, 2018. 42 min, son., color. Temporada 4, episódio 2. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 09 jan. 2022.

GOLDBERG, L. ‘Supergirl’ taps transgender activist as TV’s first trans superhero. *The Hollywood Reporter*. 21 jul. 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/supergirl-taps-transgender-activist-nicole-maines-as-tvs-first-trans-superhero-1128979/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

JESUS, J. G. de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. 2. ed. Autora: Brasília, 2012.

---

<sup>148</sup> “You don’t have to be trans to understand the importance of respecting trans people and affirming their identities [...]” (ROBLEDO, 2021, on-line).



KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MCAFEE, N. *Julia Kristeva*. New York, London: Routledge, 2004.

MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, L. C. P. do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

OLIVEIRA, M. R. D. de. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. *Revista Seara Filosófica*, n. 21, p. 185-201, 2020. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/19975>. Acesso em: 05 jan. 2022.

PELÚCIO, L. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. *Revista Florestan*, São Carlos, v. 1, n. 2, p. 26-45, nov. 2014. Disponível em:

<http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63>. Acesso em: 07 jan. 2022.

REALITY Bytes. *In: SUPERGIRL*. Criação de Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, Ali Adler. Direção de Armen V. Kevorkian. Escrito por Dana Horgan, Jay Faerber. EUA: The CW, 2020. 42 min, son., color. Temporada 5, episódio 15. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 03 jan. 2022.

ROBLEDO, J. Wonder Woman icon Lynda Carter effortlessly shuts down JK Rowling. *Gay Times*. 14 dez. 2021. Disponível em: <https://www.gaytimes.co.uk/culture/wonder-woman-icon-lynda-carter-effortlessly-shuts-down-jk-rowling/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

ROSA, E. B. do. P. R. Cisheteronormatividade como instituição total. *Cadernos PET-Filosofia*, v. 18, n. 2, p. 59-103, ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/68171>. Acesso em: 05 jan. 2021.

RUBIN, G. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

TRANSGENDER EUROPE. Trans Murder Monitoring Update – Trans Day of Remembrance 2021: 375 trans and gender-diverse people reported murdered in the past year. *Transrespect Versus Transphobia Worldwide*. 11 nov. 2021. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2021/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

TYSON, L. *Critical theory today: a user-friendly guide*. 3. ed. New York, London: Routledge, 2015.

ZERBINATI, J. P; BRUNS, M. A. de T. Transfobia: contextos de negatividade, violência e resistência. *Periódicus*, Salvador, v. 2, n. 11, maio/out. 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiódicus/article/view/28425>. Acesso em: 06 jan. 2022.



## BIANCA MANICONGO E O CORPO NA MÍDIA: UMA LEITURA SEMIÓTICA

Cláudia de Paula Nascimento(IFPB)<sup>149</sup>  
Monaliza Gonçalves Irineu(IFPB)<sup>150 151</sup>

**Resumo:** A semiosfera é um conceito desenvolvido por Lótmán, na década de 1980, para compreender as complexas relações entre os sistemas de signos presentes nos espaços culturais. As redes sociais digitais se apresentam como um campo de comunicação, cujos textos midiáticos se constituem a partir do diálogo entre os diferentes códigos culturais. Compreendemos a internet como um espaço estabelecido, assim, a proposta deste trabalho é analisar dois textos gerados e publicados nas mídias digitais, mais especificamente, no Instagram, pela artista Bianca Manicongo, que recorre à apropriação de sua posição nas mídias digitais e encontra seu lugar de fala para denunciar e subverter a sociedade que marginaliza seu corpo preto e travesti. Por meio de seus vídeos, Bianca evidencia o conflito de gênero, especificamente da travesti, na tentativa de interagir com a sociedade excludente. A análise semiótica, portanto, considerará a linguagem performática, que acontece através do diálogo entre o corpo e a poesia, e evidencia os diversos códigos (palavra, gesto, vestuário, cenário, tom etc.) inseridos no contexto midiático e de gênero.

**Palavras-chave:** Semiótica da Cultura; Estudos da Mídia; Corpo; Bianca Manicongo; Travesti.

### Uma introdução: linguagem corporal e mídias digitais

Sob a lente da Semiótica, todos os signos emitem significados. Assim, a linguagem ultrapassa o nível da palavra, manifestando-se em forma de gestos, sons, silêncio, texturas, cores, olhares, comportamentos, entre outras expressões. Muitas vezes, alheios à experiência semiótica, deixamos de perceber que estamos, a todo instante, interpretando signos ao nosso redor.

A partir dessa premissa, este estudo objetiva analisar, à luz da semiótica, a performance artística da paraibana Bianca Manicongo, que é rapper, atriz, cantora, compositora e poetisa, através de dois vídeos, cuja atuação evidencia, entre outras pretensões, a luta pela aceitação numa sociedade excludente que marginaliza os diferentes: pessoas que não se encaixam nos moldes estabelecidos pela mídia, que ferem os princípios conservadores cristãos, que se inserem no rol dos irreverentes e rebeldes quando, na verdade, tudo o que elas anseiam é simplesmente ser.

Ademais, Bianca Manicongo - nordestina, negra, moradora da periferia - tem grande visibilidade nas plataformas sociais. No *Instagram*, por exemplo, conta atualmente com centenas de milhares de seguidores. Seu nome é uma homenagem a Xica Manicongo, uma das primeiras travestis brasileiras. Em seu perfil digital denominado “Bixarte”, a artista é uma figura proeminente que manifesta toda a sua indignação contra um sistema homofóbico e racista.

<sup>149</sup> Graduanda em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, IFPB. E-mail: cpnascimento9371@gmail.com.

<sup>150</sup> Graduanda em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, IFPB. E-mail: monalizairineu1@gmail.com

<sup>151</sup> Orientador Rafael Torres Correia Lima (IFPB) Doutor em Letras, IFPB. E-mail: rafaeltel@live.com.





Bianca é uma artista que combina seus medos, traumas e anseios no processo criativo de seus versos. Artista marginal, como ela mesma se identifica, venceu diversos concursos, como o Slam Parahyba, o festival de música da Paraíba 2020, da Festa Literária das Periferias (Flup) 2020 e foi finalista do Slam Br. O Slam é uma competição de poesia oral, na qual poetas leem ou recitam um trabalho original e utilizam, como recurso, apenas sua voz e seu corpo. Há um júri formado pelo próprio público. No Brasil, o movimento representa um espaço de fala da juventude da periferia e podemos considerá-lo um movimento social, cultural e artístico presente em todo o mundo, além de ser um fenômeno contemporâneo de comunicação oral.

Com o poder de questionar e fomentar reflexões acerca da realidade, as primeiras manifestações da cultura marginal aparecem no Brasil após a Semana de 1922, com a intenção de romper os padrões da cultura europeia que impregna(va)m a cultura brasileira. Por volta de 1960, com a contracultura influenciada pelo Novo Realismo e o Nouvelle Vague, surge o termo arte marginal, que alcança o cinema, a dança, a música, o teatro, a literatura e a poesia, com o objetivo de democratizar a arte e aproximá-la de todos os cidadãos, uma atitude subversiva e revolucionária de desmistificar a afirmação de que a arte é exclusividade dos gênios, dos intelectuais e de pessoas que afirmam terem o dom.

Atualmente, ainda é possível encontrar a arte marginal nos repentes, na dança, no teatro e em outras formas, contudo, ela também se adaptou às mudanças da sociedade e dos meios de comunicação. Nas mídias digitais é possível encontrar arte marginal tanto quanto a arte considerada canônica.

Sobre as “mídias digitais”, entendemos como conteúdos que são compartilhados e que funcionam através da internet, como os blogs, as redes sociais, entre outros. São ambientes que permitem a interação do receptor, que pode, por exemplo, “curtir”, “seguir”, opinar, comentar e compartilhar.

Em nosso cotidiano, ouvimos muitos termos que são associados a “mídias digitais”, como “novas tecnologias”, “novas mídias”, por exemplo. No entanto, o uso desses termos derivados intenciona firmar a discrepância que há entre essas mídias e as mídias análogas, aquelas que necessita(va)m de um diverso aparato material para tornar possível a gravação e a reprodução de conteúdos. As mídias digitais têm seu próprio nome derivado dos elementos que as compõem, os dígitos ou códigos numéricos, que são traduzidos por processadores cada dia mais potentes e dispensam o uso de tantos materiais. Em muitos casos, um smartphone básico é suficiente para produzir e/ou reproduzir os mais diversos conteúdos.



De acordo com Martino (2014), a internet é uma “teia de conexões descentralizadas” graças ao compartilhamento de dados em forma de dígitos integrados aos processadores em redes de alta velocidade estabelecidos durante o século XX.

Originalmente desenvolvida como parte de uma rede de operações militares norte-americanas durante os anos de 1950 e 1960, no período da chamada "Guerra Fria", o sistema passou pouco a pouco para uso comum, primeiramente nas universidades e, em seguida, para o público em geral (MARTINO, 2014, p.12).

Devido à interação que as mídias digitais proporcionam, pode-se considerá-las uma evolução em relação às mídias analógicas. A possibilidade do receptor tecer um comentário diante de uma postagem, expor sua opinião, fazer uma crítica ou um elogio, ou ainda, compartilhar um conteúdo postado, torna as mídias digitais um ambiente propício para a criação e a visibilidade de diversos debates.

De acordo com Santaella (2012), os fenômenos culturais, também conhecidos como fenômenos da comunicação, estruturam-se por linguagens. Assim, todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 2012, p. 18)

Sob esta perspectiva, devemos entender que o corpo, sendo um dos objetos de nossa análise, é transmissor de informações, constituído por signos. Dessa forma, visto como um conjunto de informações, ou um conjunto de signos, o corpo manifesta-se como um sistema organizado por códigos (sonoros e visuais). Dessa estruturação, ou organização, de suas relações e de seus traços característicos, forma-se a linguagem do corpo. Portanto,

O corpo da espécie humana descobre-se como mídia. Num mesmo corpo, por exemplo, a semiose estabelece interrelações entre gestos, palavra falada, movimento, estendendo os conteúdos para muito além do que era possível fazer com um único sinal. (JOSÉ, 2007, p. 246)

Observemos que “mídia”, nessa citação, tem o sentido de “meio de comunicação”, ou seja, uma vez que o corpo passa a ser estruturado como linguagem, é possível enxergá-lo como semiose, como um produtor de significados. Essa produção, no entanto, não é decorrente apenas de uma imagem exclusivamente corporal, mas de um dialogismo entre o corpóreo e seus vários códigos. Por isso, a autora utiliza-se do conceito de inter-relações. O corpo não se apresenta isolado, “nu”. Ele se revela em diálogo com outros códigos: o gestual, o vestuário, a maquiagem, a palavra falada, o tom, o movimento etc. Além dessa complexidade do funcionamento da linguagem, é necessário



ressaltar que o contexto cultural, no qual esse corpo está imerso, funciona como um espaço para a compreensão dos sentidos transmitidos.

O espaço no qual o corpo está inserido, no caso de nossa análise, é a mídia digital, um meio de comunicação que permite a interação humana através de tecnologias digitais, a exemplo do aplicativo *Instagram*, que é estruturado para compartilhamento de fotos e vídeos entre os seus usuários. Nesse sentido, ao considerarmos o corpo no contexto midiático, entendemos que

O locutor não recebe mais nenhuma interferência direta dos corpos que compõem a recepção, como acontecia com o ‘performer’ que tinha seu corpo-mídia exposto à platéia; agora, nas mídias eletrônicas, essa interferência continua acontecendo como perfil de público, isto é, os locutores simulam uma conversa com seus ouvintes, tendo-os como um retrato pontuado nos traços que pontuam o ouvinte como público-alvo, receptor e consumidor de uma dada sonoridade, que parece ocorrer no aqui/agora da emissão. (JOSÉ, 2007, p. 251).

A diferença destacada, nessa situação, é sobre a singularidade da interação entre o produtor do texto e o receptor. Em uma atuação corporal, o primeiro se apresentava ciente de que a presença espacial de seu corpo causava uma reação no segundo. Então a performance é compreendida como a existência de um “corpo-mídia”, ou seja, um “corpo-signo”, um corpo que reforça a comunicação diante de um público presente fisicamente. Já em um “corpo na mídia”, o produtor, evidentemente, continua ciente do corpo como comunicação. No entanto, essa comunicação acontece de maneira simulada, uma vez que não existe receptor presente, mas uma projeção da platéia.

Diante de uma análise estatística de seu público, o locutor estrutura, virtualmente, o receptor, com o objetivo de organizar a sua performance e atingir efetivamente o resultado em seu público.

Desse modo, entende-se que há distinção entre corpo na mídia digital, corpo da mídia digital e corpo fora da mídia digital. O primeiro, eventual, em algum momento, é colocado na mídia, submetendo-se, portanto, a uma série de riscos inerentes à exposição midiática; o segundo, pertence à mídia, é construído a partir dela; o terceiro está fora da mídia e pode, inclusive, ser considerado como um corpo que não se adapta às demandas da mídia, ou seja, que precisa permanecer em discrição.

Portanto, Bianca Manicongo ilustra a condição de quem se vê alçada a um protagonismo, contraditoriamente, motivada por um não protagonismo estrutural. Trata-se de um processo de resistência coreografado em três atos: no primeiro momento, ela está reduzida à condição de corpo fora da mídia por conta do conservadorismo da sociedade, ou seja, alguém que precisa permanecer às margens; no segundo momento, ao se sentir desafiada, ela aparece e a intensidade da sua resposta irá alavancá-la para um terceiro estágio - corpo da mídia; compreende-se, dessa maneira, a mídia





como uma trincheira e/ou plataforma através da qual a sua argumentação tem um raio de ação muito mais intenso e eficaz.

Além disso, o processo pelo qual Bianca passou pode ser comparado ao processo natural: num primeiro momento, foi semente, potencial; num segundo momento, flor; num terceiro momento, fruto, e assim, numa espiral de resistência, essa dinâmica segue adiante.

Já o corpo travesti é considerado uma anomalia, um elemento estranho, apagado do meio social, porque transgride os padrões culturais estabelecidos.

Para Louro (2015a, p. 15), “o reconhecimento do ‘outro’, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos”. Ou seja, a questão é autorreferente, nosso *status* social condiciona ou determina os nossos filtros. Dessa forma, as representações do corpo são construções socioculturais. Aliás, uma das características das sociedades totalitárias é a adoção de políticas de controle obsessivo sobre o corpo, o que naturalmente envolve gênero, sexualidade, forma e afins.

No entanto, o corpo travesti recusa-se ao silêncio e grita a sua dissonância subversiva enquanto desafio à acústica viciada da normatividade. Assim, as performances de Bianca aparecem como resistência incômoda à exclusão historicamente construída.

### **A arte como manifestação de resistência: uma análise das produções culturais de Bianca Manicongo**

A análise dos vídeos que apresentaremos será importante para entendermos o formato midiático que emoldura a densidade psicológica, emocional e ideológica de uma personagem com um protagonismo militante que acontece no seio de uma dinâmica paradoxal, cujas contradições internas retiram da invisibilidade imposta, a força para uma visibilidade combativa, inquietante e avassaladora.

O primeiro vídeo inicia com Bianca sentada em um espaço que aparenta ser um terreno, um quintal de uma moradia. Em seguida, o corpo sentado logo se levanta, ou seja, o corpo é arrancado do seu estado original e assume uma postura de indignação diante de um acontecimento jornalístico protagonizado pelo apresentador Sikêra Júnior, que em um dos seus programas reportou-se aos travestis como “raça desgraçada”.

No começo, a posição do dedo apontando para a câmera e o seu andar para frente demonstram que a personagem direciona a sua fala para um receptor específico, o “apresentador”. No entanto, apesar da revolta, a personagem, que se autodenomina “trava”, como referência à palavra “travesti”, informa que proporcionará ensinamentos ao “apresentador”, como forma de



revelar as imperfeições decorrentes da ação deste. A referência ao termo “aberração milenar” sugere a imagem de um sujeito desviante dos padrões de normalidade, ou seja, enquanto o “apresentador” acusou a travesti de ser uma “raça desgraçada”, a “trava” o classifica como “aberração”. Dessa maneira, ela transforma, transveste, o próprio sujeito masculino, tornando-o um sujeito de caráter desviante, mascarado, falso, ou seja, faz um contradiscurso.

Posteriormente, Bianca gesticula com as mãos em volta de seu corpo, ao mesmo tempo em que acusa o “apresentador” de minimizar as dores e as mortes das travestis, como forma de lucrar.

Em seguida, ela exige respeito e, ironicamente, afirma que, se não for respeitada, o apresentador deve “sentar na cadeira que a titia vai ensinar”. Ironia reforçada pela entonação da voz, pelo riso na face, o gesto ao jogar o vestido e a autodenominação “titia”. Portanto, a necessidade do apresentador sentar na cadeira, como um estudante, para que aprenda lições sobre respeito, diversidade, gênero etc., as quais serão ensinadas pela travesti, que, como “professora”, posiciona-o como desconhecedor de assuntos fundamentais para a boa convivência social, enquanto ela assume a postura de detentora dos conhecimentos necessários para a transformação do sujeito aberrador.

Depois, Bianca explica qual é o propósito do movimento LGBTQIA+ e avisa que este é um movimento de luta e de resistência de uma comunidade injustamente confinada aos claustros da marginalidade, fazendo-se incômoda ao *status quo*, num contorcionismo visceral e que se ergue enquanto protagonista de uma liturgia libertária.

Com os dizeres: “Eu declaro o fim de encontrarmos travesti e homem trans na esquina morto”, ela se utiliza de um discurso teleológico, ou seja, quando o sujeito fundamenta a esperança a partir do ideal almejado. Ela fala a partir daquilo que pretende alcançar. Esse fim seria o da depreciação a que é submetida a comunidade LGBTQIA+, a extinção da marginalização, da rejeição, da violência contra travestis, da humilhação, da luta pela aceitação, entre outros pontos.

Em seguida, a artista afirma que ele (Sikêra Júnior) “pode ser o melhor apresentador do mundo”, mas que o *status* privilegiado dele não lhe dá o direito de amordaçá-la. Ao final, ela diz: “E não vai me chamar de bicha, Sikêra. A partir de agora vocês vão ter que me chamar de senhora. De senhora travesti”, numa clara imposição e reivindicação de respeito, uma vez que “senhora” é um pronome de tratamento direcionado, pela tradição, às pessoas dignas de tal designação. Além disso, o posicionamento dela sugere o empoderamento do sujeito travesti.

O segundo vídeo tem como cenário um beco simples, aparentemente entre uma casa e um muro com reboco rústico, com uma via ao fundo, por onde passam carros e outros veículos. Bianca veste uma blusa curta, conhecida como *top*, produzida em crochê na cor branca, seu cabelo está ao natural, com corte curto e apresenta coloração artificial em tons loiros, não fazendo uso de



maquiagem. Como acessório, usa apenas uma pulseira de fios coloridos trançados à mão. Seu vestuário demonstra simplicidade e delicadeza, além disso, percebemos, também, a ligação com as raízes culturais, ao utilizar peças artesanais.

A artista Bianca começa sua performance com as sobrancelhas levemente contraídas, o dedo indicador aponta para cima e em seguida toca a palma da mão, para simular o toque de uma tecla. O espaço escolhido para a filmagem traduz a característica da arte marginal, que não precisa de palcos para se manifestar. Revoltada, gesticula com seus braços para cima e depois bate no peito enquanto declama que os "machos" não querem vê-la por aqui, contudo, o "aqui" não se refere ao lugar específico no qual ela está, mas à sociedade em geral. O primeiro verso diz: "Mais um mês que eu tenho que apertar na tecla pra poder existir". Assim, a artista fala que sua presença é indesejada, enquanto seu voto é uma forma de provar a sua existência.

Em seguida, diz: "mês da visibilidade trans, mas que hipocrisia!" (O poema foi publicado nas mídias digitais em janeiro de 2019, mês da visibilidade trans.), Bianca passa suas mãos pelo seu corpo, das pernas até o alto da cabeça, como uma afirmação de que ela representa este grupo ao qual a data mencionada se refere, e diz, agora com uma expressão mais grave, enquanto caminha em direção à câmera: "nossa visibilidade é ver Maria, Alice, Jussara, estiradas mortas numa escadaria. Ninguém visualiza uma trava formada, e vocês seguem fazendo minha raça de caricata." Bianca faz um desabafo, ao se referir a "trava formada", sobre o fato do meio acadêmico ser, ainda, um espaço de pouco acesso para travestis.

Depois, ela faz um gesto característico de fiéis de determinadas igrejas, um movimento de abaixar-se ao dobrar ligeiramente os joelhos com as pernas juntas, enquanto ergue uma mão para cima com os olhos fechados, em uma expressão de autoridade e convicção, e diz: "Eu declaro, sobre a raça acadêmica, que eu não vou ser mais tema de TCC, e pra isso minha luta vai ser constante". Esta cena é uma continuidade da crítica anterior à academia e expressa a revolta por ter seu corpo analisado por estudantes e pesquisadores cisgêneros de diversas áreas, como se seu gênero e sua sexualidade fossem tudo, como se a definissem. Essas declarações de Bianca sinalizam o desconforto dela diante da objetificação do sujeito/corpo travesti nos espaços formais de educação.

Bianca bate no peito com força, e com uma atitude determinada afirma: "Eu vou ter o meu TCC, ocupar uma cadeira e ser uma trava estudante", e apresenta, assim, um objetivo pessoal, que revela seu desejo de romper com as barreiras que ela enfrenta e se tornar narradora protagonista de sua própria história.

A artista faz, ainda, mais uma denúncia, ao afirmar a baixa inserção de pessoas trans, travestis, não-binárias no mercado de trabalho. "O capitalismo ama espalhar bandeiras trans pelas





lojas e pelos outdoors e isso me dá uma dor permanente (aqui, ela posiciona as mãos em volta do seu próprio pescoço e apresenta um rosto de sofrimento), pois na mesma loja que tem uma bandeira trans, não tem uma trans como atendente.”

Ela aponta o seu dedo indicador para a câmera com uma atitude de repreensão e exaustão, mas também de autoridade e diz: “E não, não dêem risada. Eu não sou pastora, mas vim deixar meu ódio pregado bem aqui” (nessa fala, ela abre os braços indicando o local onde está). Novamente ela aponta o dedo para a câmera, desta vez numa atitude de imposição e ameaça: “Se preparem! 2020 vai ser o ano regido pelas travesti!”. Ela então volta seu corpo em direção oposta, para o lado da entrada do beco, que dá acesso à via, mas mantém os olhos fixos na direção da câmera, o que transmite convicção ao buscar prolongar o contato visual com o “interlocutor”.

## Considerações finais

Ao considerarmos as produções culturais como linguagens que dialogam com as questões sociais, tornando práticas significativas de resistência, subversão e compreensão de fatos contemporâneos, pudemos observar como o conjunto de diversos elementos que estruturam a linguagem artística inserido nas mídias digitais compõe uma complexidade de informações que trazem visibilidade às pessoas situadas em condições de marginalização.

O corpo, um dos elementos estudados, manifesta-se como um sistema organizado por diferentes códigos, que formam uma linguagem por relações. Estas se apresentam por meio de cenários, vestuários, gestos, o tom e o próprio espaço midiático de exposição (o aplicativo *Instagram*). Além disso, a ideia dialógica entre linguagem e cultura ressalta outros temas relevantes para o entendimento das produções audiovisuais analisadas, com as questões de gênero.

Uma das condições proporcionadas pelas mídias digitais é a visibilidade de pessoas que, em outros meios midiáticos, são invisíveis, marginalizadas, trazendo ao centro de discussões as criações artísticas de diversos sujeitos. Assim, artistas marginais, como Bianca Manicongo, encontram seu lugar de fala e espaço para estampar representatividade.

Nas produções performáticas de Bianca analisadas, foi possível observar a sua posição de marginalização sendo ressaltada a partir de ataques proporcionados por outras mídias, como a televisiva. Considerando dois momentos específicos, uma agressão às travestis e pessoas transgêneros e uma exposição midiática desses grupos em decorrência de violências, analisamos como Bianca se apresenta como leitora da complexidade cultural contemporânea e como produtora, a favor de um manifesto artístico, que, além de defender, demonstra resistência, subversão e revolta diante de um contexto opressor.



## Referências

- JOSÉ, Carmen Lúcia. Trânsito entre oralidades: do corpo-mídia ao corpo inserido na mídia. *In*: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. P. 245-254.
- LOURO, Guacira Lopes. Heteronormatividade e homofobia. *In*: JUNQUEIRA, R. D. (Org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: Ministério da Educação, Unesco, 2009.
- MANICONGO, Bianca. *Nós corpos trans estamos vivas, se formando e a mídia só mostra nossa morte!* 08 jan. 2020. Instagram: @bixarte. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7ElynPJvpZ/>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- MANICONGO, Bianca. *Se quer respeito, respeita elas!* 28 jun. 2021. Instagram: @bixarte. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CQrZJhmjWtE/>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes, redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 2012.



## A COMPLEXIDADE DOS CORPOS GAYS EM *CONFISSÕES AO MAR* DE KADU LAGO

Marco Aurélio Godinho Rodrigues – (FEMAF)<sup>152</sup>

**Resumo:** O referido estudo objetivou trabalhar a complexidade dos corpos gays no romance *Confissões ao Mar* (2010) de Kadu Lago, com o intuito de analisar os conflitos existentes na obra, que narra a história de Mateus e Alejandro que se conhecem em Belém – PA, e que desde que se conheceram, Mateus não mais conseguiu esquecê-lo. Até então, Mateus que seguia e respeitava os valores religiosos de sua família, não tinha conflitos internos e respeitava muito sua namorada, começou a tê-los. Para tanto, houve a necessidade da percepção de elementos complexos onde o autor buscou desconstruir a ideia conflituosa existente no enredo, tais como: o eu (tratando da briga pela aceitação e os conflitos internos); a família (tendo na figura do pai, o modelo de homem ideal, além da mãe e de seus irmãos); o mundo externo (configurando as figuras da namorada, Alejandro, a sociedade e o medo que Mateus tinha de ser chamado por todos de “besha”). Na perspectiva metodológica, foi considerado como corpus principal, o levantamento de aspectos relacionado ao tema observado na obra *Confissões ao Mar*. Nesse sentido, considerou-se, essencialmente o método de abordagem qualitativo, o caráter interpretativo crítico-reflexivo, além do método de interpretação da Corrente Crítica. O estudo fundamentou-se nos aportes teóricos de: Foucault (2017, 2017, 2014), Bhabha (2013), Agambem (2010), Lago (2010), Lopes (2002), dentre outros autores.

**Palavras-chave:** Literatura Gay; *Confissões ao Mar*; Aceitação; Família; Mundo Externo.

### Introdução

Evidenciar no âmbito do movimento gay uma série de fatores complexos, define de forma categórica a inserção de concepções que são colocadas acerca do problema, ao mesmo tempo que também há a existência explícita de uma nova simbologia, com teorias capazes de desmistificar, ou até mesmo produzir questões que se julgam importantes, suscitando inúmeros outros objetos que podem ser analisados de forma bem particular, marcados por um estigma homossexual e que pode ser mostrado através da categorização dos corpos gays, que de certa maneira são marcados negativamente.

Tratar das noções relativas a “corpos” instiga a inúmeras concepções que simplesmente nos reporta a estudos acerca do comportamento de grupos em sua generalidade, assim como acontece com o estudo da linguagem, ou seja, comunicar o que se é, a que grupos se pertencem e ressaltando ainda a relação pertinente que existe entre tais grupos e o meio social. Nesse interstício performático, os corpos trazem a voga, talvez o que se proponha a considerar como culto aos corpos em sua totalidade. Aqui nos reportaremos aos corpos gays e sua complexidade no cenário do objeto de estudo escolhido para análise e seus devidos comportamentos.

Em detrimento a isso, os corpos gays inseridos como uma construção cultural nas personagens do romance nos mostram uma estereotipagem de indivíduos, e não apenas com uma

---

<sup>152</sup> Especialista em Língua Portuguesa. Msc em Educação pela USAL – Universidad Del Salvador. Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco – FEMAF. Pedreiras – MA. Brasil. 2021. marcogodinho74@gmail.com.





visão biologicamente formada, ou não vista mentalmente, outrora vista como uma concepção do que é individualmente construído pelo ser humano e a forma de como está posicionado socialmente no contexto. Em muitos cenários, cultivar o corpo resume-se aos gays pela questão estética como forma identitária como se veem. Porém, Foucault (1984, p. 22), enfatiza que “mais que dizer que os corpos têm e são histórias, é preciso mostrar que eles carregam história ao mesmo tempo em que escrevem outras ainda por vir: o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo”.

A obra *Confissões ao Mar*, de Kadu Lago (2010), traz essa ideia de corpos gays quando verifica-se as identidades das personagens traçando uma panorâmica fundamental que se funda em toda a narrativa, isso em se tratando de identidades gays, e que se eleva toda a atenção para uma diversidade de casos que se referem diretamente à temática no cenário do romance. Em um outro contexto, o autor cita questões homossexuais sob outros pontos de vistas, resultando em uma seara de concepções que nos aguçam à compreensão de muitas descobertas, além dos conflitos internos que existem nas vidas das personagens, os grandes conflitos vividos em família e com o mundo, dentre outros que são muitas vezes compreendidos e incompreendidos.

O referido estudo tem como objetivo geral entender a complexidade dos corpos gays no romance *Confissões ao Mar* (2010) de Kadu Lago, com o intuito de realizar uma análise dos conflitos existentes na obra. Nessa perspectiva, recorreu-se a essa complexidade desses corpos dentro do cenário onde as categorias conceituais acerca de “corpos gays” são vistos a partir da visão de Foucault (2017, 2017, 2014), Bhabha (2013), Agambem (2010), Lago (2010), Lopes (2002), dentre outros autores.

No intuito de buscar alcançar os resultados traçados, tornou-se essencial a realização de uma boa e essencial leitura para conhecermos e pudéssemos analisar as noções de “corpos gays” e a sua complexidade dentro do romance, onde buscou-se ainda realizar tal compreensão dos fatores relacionados aos corpos gays. Neste interim, Kadu Lago aborda ainda a derrubada de barreiras pelas quais duas pessoas que se amam são separadas por serem do mesmo sexo, haja vista que entre seus corpos, deixam em terra, tabus sociais e religiosos, independentemente da condição sexual, social e religiosa, que se fazem presentes na obra.

### **A Complexidade dos Corpos Gays no Romance *Confissões ao Mar*, de Kadu Lago**

Diante de uma realidade social e histórica explicitada pela separação das relações sociais e pelo enfraquecimento das origens tradicionais que produzem as suas identidades, citando a igreja, a família como sendo prováveis de imaginação de vários posicionamentos e até de grupos que



apoderam-se de significações permeadas por símbolos para auxiliarem de certa forma na construção de suas identidades. É necessário nesse viés que a imagem criada pelas pessoas, do próprio corpo passam a ser vistas no meio que se inserem, por meio das ideias culturais, valorando todo o contexto na qual o seu significado foi atribuído.

Na questão das identidades, percebe-se que essa construção é tanto simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais: neste exemplo isso é visível no conflito entre os grupos em guerra e na turbulência e na desgraça e econômica que a guerra traz. Daí, o enfoque na frequência que a identidade nacional é marcada pelo gênero. Aqui, traz-se que as identidades nacionais produzidas são masculinas e estão ligadas a concepções militaristas de masculinidade. As mulheres não fazem parte desse cenário, embora existam, obviamente, outras posições nacionais e étnicas que acomodam as mulheres. Afirma-se então, ainda que as identidades nacionais são historicamente específicas, pois estão localizadas em um ponto específico no tempo (SILVA, 2014, p. 11).

O autor ressalta ainda que no contexto central acerca da identidade, a concentração fundamental em afirmações tanto na história quanto na biologia, sustenta que o corpo torna-se o cerne, um dos locais que mais são envolvidos no estabelecimento das fronteiras, definindo quem nós somos, servindo de fundamentos para a identidade, principalmente para a identidade sexual.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação, fornecendo novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados (RUTHERFORD, 1990, pp. 19-20).

Remeter a identidade e as questões da diferença aos processos discursivos e linguísticos que as produzem pode significar, entretanto, outra vez, simplesmente fixa-las, se nos limitarmos a compreender a representação de uma forma puramente descritiva. Será o conceito de performatividade, desenvolvido, nesse contexto, sobretudo pela teoria de Judith Butler (1999), que nos permitirá contornar a problemática. O conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é – uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação – para a ideia de “tornar-se”, para uma concepção da identidade como movimento e transformação.

A ciência pretendia trazer uma multiplicação de discursos sobre o sexo na sociedade ocidental a partir dos séculos XVI e XVII, que ao definirem o sexo, acabam por ocultá-lo. Essa é a estratégia da nomeação que criou “o homossexualismo”. Esse dispositivo leva os indivíduos a



confessarem e exporem seus prazeres, estabelecendo-se uma relação de poder em que aquele que confessa se expõe, produzindo um discurso sobre si, enquanto o que ouve o interpreta, redime, condena e domina segundo a sua própria visão, pelo menos na concepção foucaultiana que situa, em seu poder da microfísica que dispositivos pretendem atribuir aos corpos uma realidade analítica, visível e permanente, enraizando-a nos corpos e nas condutas, tornando-o assim, princípio de classificação e de entendimento, construindo-o em razão de ser e em uma ordem natural de desordem. Assim, esse poder não pretende a destruição desses corpos, mas a sua docilização, uma vez que o poder somente faz sentido a partir da existência de um corpo para ser aplicado. Por isso é importante a ideia de resistência como poder contra poder (FOUCAULT, 1988).

A questão do corpo na concepção de Bourdieu (2009), é abordada ao argumentar que a sua relação de distinção está inscrita no corpo, sendo este um bem simbólico que pode receber diferentes valores, dependendo do contexto onde esteja inserido. Para ele, várias formas de apresentação do corpo como meio de distinguir-se na sociedade, legitimando uma apresentação mais real, próxima de seu contexto.

Inscritos ao mesmo tempo na objetividade, sob forma das divisões instituídas, e nos corpos, sob a forma de uma relação de dominação somatizada (que se trai na vergonha), as oposições paralelas que são constitutivas dessa mitologia estruturam a percepção dos próprios corpos e dos usos, sobretudo sexuais, que deles fazem, isto é, ao mesmo tempo a divisão sexual do trabalho e a divisão do trabalho sexual. E, é talvez, por lembrar de forma particularmente aguda o laço que une a sexualidade ao poder, e portanto, à política (evocando, por exemplo, o caráter monstruoso, porque duplamente “contra a natureza”, de que se reveste, em inúmeras sociedades, a homossexualidade passiva com um dominado), que a análise da homossexualidade pode levar a uma política (ou a uma utopia) da sexualidade visando a diferenciar radicalmente a relação sexual de uma relação de poder (BOURDIEU, 2009, p. 193-194).

Entende-se que, essas formas particulares por não querer ou não poder, dar-se como objetivo uma subversão radical das estruturas sociais e das estruturas cognitivas, subversão essa que deveria mobilizar todas as vítimas de uma discriminação de base sexual (e, de maneira mais geral, todos os estigmatizados), condenam-se não raro a se encerrar em uma das mais trágicas antinomias de dominação simbólica: como se revoltar contra uma categorização socialmente imposta organizando-se como uma categoria construída segundo esta categorização e fazendo assim existirem as classificações e as restrições às quais se pretende resistir – em vez de, por exemplo, lutar por uma nova ordem sexual em que a distinção entre os diferentes estatutos sexuais fosse diferente?

Dessa forma, nota-se que a concepção do autor é determinada pela existência de inúmeros pontos complexos em relação a essa questão, onde o movimento que contribui para lembrar que, assim como a família, a religião, a nação ou qualquer outra entidade coletiva, o estatuto de gay ou





de lésbica não passe de uma construção social, baseada na crença, pode contentar-se com uma revolução simbólica capaz de dar visibilidade, conhecida e reconhecida, a essa construção, como conferir-lhe a existência plena e total de uma categoria realizada, invertendo o sinal de estigmatização para transformá-lo em emblema – como faz o *gay pride* em sua manifestação pública, pontual e extraordinária da existência coletiva do grupo invisível? Ainda mais porque, ao fazer ver que o estatuto de gay ou de lésbica é uma construção social, uma ficção coletiva da ordem “heteronormativa”, que se construiu, aliás, em parte contra o homossexual, e lembrando a diversidade extrema de todos os membros dessa categoria construída, o movimento tende (é outra antinomia) a dissolver de certo modo suas próprias bases sociais, aquelas mesmas que ele tem que construir para existir enquanto força social capaz de reverter a ordem simbólica dominante e para dar força à reivindicação de que é portador (BOURDIEU, 2019, p. 220).

Na obra *Confissões ao Mar*, Kadu Lago (2010), traz a temática da homossexualidade, nos seus mais variados pontos de vista, visto que o assunto abordado já esteve em alta em inúmeros romances fictícios, porém, sempre veio enfatizado de maneira clara; por outro lado, traz à tona também questões que revelam descobertas, e principalmente os conflitos nos quais um dos personagens principais do romance vive por conta dos padrões tradicionais de sua família e da sociedade da época, acompanhado assim de outros olhares que os deixam nessa situação de inquietação de si.

O referido romance além das abordagens já citadas, faz menção importante em relação a relacionamento de pessoas do mesmo sexo (fato principal em *Confissões ao Mar*), trazendo a derrubada de barreiras que os personagens principais são separados e impedidos de vivenciarem o seu amor um pelo outro, que independente de suas condições sociais, sexuais e religiosa, se entregam veementemente um ao outro. Tais misturas de acepções nos faz perceber que o romance é bastante abrangente, trazendo a temática gay onde mostra uma estética experiencial voltada ao enfoque que surge com as experiências vitais do personagem Mateus até as suas confissões, haja vista que ele sempre foi ligado à sua família, assim como preocupado com as tradições que basicamente eram prioridades no seio familiar. Era também um homem responsável e preocupado com os negócios deixados por seu pai após sua morte.

A ausência do meu Pai deixou claro que alguém lá de casa tinha que tomar a posição de “o homem da família”. E meu irmão, apesar de ser o mais velho, preferiu se trancar no seu apartamento, em São Luís, e muito raramente aparecia na fazenda. Então sobrou pra mim, a responsabilidade de dar continuidade a tudo aquilo que meu Pai vinha construindo. E de um modo ou de outro, eu tinha sido preparado para isso. Meu Pai me preparou, o que aconteceu de forma tão natural, sem que eu nem mesmo percebesse (LAGO, 2010, p. 37).



Diante de toda essa responsabilidade que Mateus ficou por ser o filho do meio, sempre acompanhou seu pai nas atividades da família e seu Pai estava o preparando para ser seu sucessor, para ser o homem de negócios e profissional graduado, já que estudava Veterinária em uma Universidade, pois era o sonho do seu Pai. Sob outra ótica, mesmo sendo o responsável por tudo em sua casa, Mateus tentava preencher lacunas que pareciam acompanhá-lo por toda sua vida. O mesmo amadureceu, porém continuou com suas inquietações.

Não sei se nós é que somos como as mariposas ou se as mariposas é que são como nós. Porque, como mariposas, muitas das vezes somos atraídos por uma beleza, um prazer, um sentimento... Algo que desejamos muito e que mais tarde nos matará. Mas, quando atraídos, a única coisa que conseguimos enxergar e sentir é a luz do objeto do nosso desejo. O calor que aquece a nossa vontade... E quanto mais a gente se entrega, mais deseja se entregar. No fim, somos todos, nós e as mariposas, seres suicidas (LAGO, 2010. p. 91).

Nesse contexto, verifica-se a imagem das personagens, tendo seus posicionamentos diversificados, preocupados com estereótipos tradicionais imbuídos na sociedade, condicionados assim por relações sociais no qual todos estão envolvidos, sendo estes, ideológicos que envolvem a cultura, os valores pautados na moralidade quando se aborda a disciplina e o autocontrole. Percebeu-se ainda, questões que demonstram uma realidade material, ou seja, os corpos passam a serem vistos separados de toda a materialidade existente nos indivíduos, ou seja, nas personagens, haja vista que todos possuem suas personalidades próprias.

Trevisan (2002, p. 31), discute sobre as “Ser ou não-ser homossexual”, onde coloca em evidências suas causas. Corroborando que “ser homossexual seria, portanto, uma marca genética imutável, tal como ser canhoto ou ter os olhos e cabelos de determinada cor”. E nesse interim, os corpos gays relacionados ao desejo humano funciona com objetivos específicos (embora que enigmáticos), é neles que se encontra a fragilidade e sua força. Mesmo quando se pretende libertária, a especificidade do desejo pode resultar falsa sempre que sucumbir às imposições de poder ou se deixar plasmar pelas modas de cada época e cultura. Não é muito libertador adotar como *sex symbols* os atores e atrizes impostos pela incessante lavagem cerebral de *Hollywood* ou da mídia.

Entretanto, o ter o conhecimento sobre si e seu corpo implica no resistir à dominação e domesticação do corpo, isto é, o homoafetivo que se reconhece como consciente de seus desejos não aceita representar outros papéis e isso o coloca em conflito com os contrários. Por outro lado, o contrariado, no caso, a voz heterossexual a qual deseja manter o domínio e a ordem mediante a ótica patriarcal, religiosa ressent-se por não ter conseguido docilizar o homoafetivo. Porque o corpo gay é tido como frágil, portanto, deveria manter-se submisso ao outro e a não obediência



implica na sua morte, instaurada como uma punição por não respeitar as regras ditas normais (OLIVEIRA; SIMÕES, 2018).

Lago (2010, pp. 15-22),

[...] Pensando na gentileza do Giovanni, voltei para o meu quarto e continuei ouvindo música, mas não fui capaz de ouvir a mim mesmo. E nem de acender a luz. Talvez fosse o momento certo para eu tentar compreender a minha alma. Por que o meu corpo pedia aquele prazer que que nem conhecia? Por que o meu coração estava batendo tão forte e a minha boca parcialmente seca? A vida estava trazendo a mim a primeira chance de eu me conhecer... Aumentei o volume do som. Neguei-me.  
[...].

O corpo passa pela concepção que não é matéria inerte, passiva, esperando ser marcado: o corpo presentifica a marca; o corpo é a própria marca em carne. “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura, descrito, nomeado e reconhecido na linguagem”, e, nesse sentido, construído “através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 81).

O estranhamento e o desconforto são os efeitos pretendidos pelo narrador ao revelar o enigma da narrativa. A identidade problemática, reveladora de uma diferença não mais prevista pelo *status quo* burguês, não toma voz na narrativa. Na contemporaneidade, entretanto, reconhecendo a História e a luta política dos movimentos de liberação homossexual, é que se vai observar o aparecimento de discursos literários que propiciem uma interface entre identidade nacional e a identidade homossexual. O corpo, como em “Sarrasine”, de Balzac, ainda carrega em si a condição ainda problematizadora – já que a opção pelo sublime, expressa pelo cânone burguês, invalidaria a inserção do *pathos* no conjunto canônico (SILVA, 2008, p. 18).

A obra traz a relação de Mateus e Alejandro, uma relação conturbada por inquietações de Mateus que no bojo do todo o enredo vem a questão do patriarcado e onde as mulheres seriam/eram totalmente submissas aos maridos, até por que ele fora criado com essa tradição e cultura de uma família cristã protestante que não aceitava o homossexualismo como algo normal e que não era correta um relacionamento de amor entre pessoas de mesmo sexo é imoral e não pode existir, sendo esse um dos fatores que o afasta de Giovanni, que muito depois que ele se declara apaixonado por Mateus, em seguida são afastados um do outro, vendo tal situação como proibida e que não poderia acontecer. A situação depois começa a mudar, pois Mateus começa a ter relacionamentos com mulheres para tentar esquecer a sua experiência com Giovanni, porém, todo esse cenário começa a mudar novamente quando Mateus conhece Alejandro, na capital paraense e com ele inicia uma amizade e visitas constantes de Alejandro a capital maranhense para ver Mateus, que por conseguinte não mais tem vontade de negar sua orientação sexual e sim, viver um grande amor, haja vista que Alejandro queria muito essa relação com Mateus.





Nesta perspectiva, pode-se dizer que “o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder” (FOUCAULT, 2017, p. 154).

Maus (1974), afirma que é por meio da imitação que os indivíduos, em cada contexto cultural, constroem seus corpos e comportamentos. Para ele, os hábitos, as crenças e os valores que constituem a cultura de um povo também se referem ao corpo. Dessa forma, há uma construção cultural ao corpo, com a ênfase de certos aspectos e atributos em detrimento de outros, fazendo com que haja um corpo típico para cada cultura. É dentro dessa perspectiva que inserimos todo esse embasamento acerca da temática abordada.

A minha mãe vendo TV na sala, ao lado da poltrona do meu Pai.  
Vazias. Ambas.

A noite muito quente. Fui até a cozinha. Tomei água. Mamãe deu boa-noite e foi dormir. Fui para o meu quarto. E de tão incomodado com o calor, decidi tomar um banho. O chuveiro ligado. A porta do banheiro entreaberta. O convite feito. Alejandro, nu, invadindo o box:

Cara tu é louco? Se a mãe vier me chamar?

Não vem. Tu trancou a porta.

Ele me beijou, empurrando-me para baixo do chuveiro. É pude sentir o seu hálito quente, seu corpo úmido a grudar-se no meu corpo. Molhado. Mas tive pressa em sair do banheiro. Por mais que a porta estivesse trancada, o meu medo estava solto (LAGO, 2010, p. 106).

Dentro desse viés, os corpos além de ganhar novos sentidos no *locus*, continua gerando muita polêmica quando se questiona o fato dele pertencer ou não ao domínio masculinizado. Assim, são responsáveis pela criação de estereótipos que dizem ser normais, com regras na criação do corpo perfeito e que vise à promoção do prazer sexual por parte das personagens na cena enfatizada, quando aguça o desejo do outro, favorecendo o desejo pelos corpos vistos e pensados fora de um padrão que não o ideal. Os corpos nesse patamar, são vistos como o construtor de um paradigma heterossexual.

O corpo passa a significar para todos um aprisionamento que teria como o objetivo pressioná-lo a se adequar aos padrões dos grupos sociais aos quais pertence. Para um certo grupo de gays, não é necessário apenas possuir um corpo musculoso, ter traços definidos e aparência jovem, mas também usar o corpo para reforçar perante a sociedade e os seus pares certo tipo de masculinidade. O corpo desejado por esse grupo não é apenas o corpo do outro, mas o seu próprio corpo, pois o corpo desejado é espelho do seu, ou seja, um corpo de homem masculino, heterossexual e dominante (THOMPSON; HIRSCHMAN, 1995).

Além disso, em se tratando de prazer carnal como vimos na citação acima de Lago quando cultua o corpo e o deseja-o emerge também um novo hedonismo que resulte nesse prazer,



Lipovetsky (2007), um “eros frenético” que aproveita o momento da “multiplicação dos parceiros”, da “diversificação das práticas da carne”, da manifestação do “sexo selvagem” e se rende às orgias tirânicas do corpo sexuado.

Diante dessa necessidade de se querer regular o comportamento afetivo do outro se nota um embate entre forças contrárias, um grupo que quer dominar e o outro quer lutar para não ser dominado, surgindo assim um espaço de lutas entre as identidades sexuais. Essa atitude de desejar controlar as ações e comportamentos, inclusive os desejos mais íntimos como a sexualidade do outro, o querer dizer a quem se deve amar torna os corpos uma entidade política. Neste sentido, o corpo é também “um conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber” (FOUCAULT, 2014, p. 31).

Assim, o romance de Kadu Lago transparece a inocência de um amor entre jovens que possuem suas inquietações acerca da orientação sexual, deixando-os confusos no cerne das questões familiares e sociais, haja vista trazer uma parte erótica que estimula uma diversidade de sentidos (desejos), intuindo com uma amplitude de palavras, ou seja, parte de uma seara de brincadeiras que nos revelam emoções ao longo de nossas leituras, conhecendo a real trajetória do jovem Mateus, seus conflitos até o desfecho da história.

## Considerações Finais

A Complexidade dos Corpos Gays em Confissões ao Mar, de Kadu Lago veio à tona para nos fazer entender como as descobertas de pessoas que possuem inquietações sobre a sua questão de orientação sexual acontece, passando por ciclos graduais e que são vistos como algo anormal, deixando as pessoas que possuem tais inquietações com muitas dúvidas, principalmente no sentir algo por pessoas do mesmo sexo, o que os confundem ainda mais em suas decisões. Tais dispositivos são engendrados no meio social como anormalidades que a igreja, a família e a sociedade abominam, por isso, na maioria das vezes esse “desenvolver”, “desabrochar” torna-se frustrante.

No contexto real em que os jovens vivem, os mesmos temem a não aceitação de suas famílias, principalmente na situação de Mateus que tinha uma família tradicional, visivelmente demonstrada na figura de seu pai. Nesse interim, surgem questões diversas que os deixam confusos, e que essa compreensão não é vista, pois as famílias não aceitam ter filhos gays, pois sujarão o nome e a reputação das mesmas. Os corpos, surgem como uma espécie de constituidores de suas



subjetividades daquelas pessoas que ainda se encontram dentro do armário, escondendo-o suas vontades.

Toda essa complexidade em se mostrar ou “sair do armário”, nos fez conhecer como os jovens personagens principais do romance sofreram para conseguir viver um grande amor, porém, interrompido por uma tragédia que foi a morte de Alejandro. Viu-se que as convenções familiares regulavam situações de controle social, negando a felicidade dos filhos e deixando-os sem sua felicidade apenas para dá uma resposta a sociedade na qual viviam com padrões de tradicionalismo, e por esses motivos, não podiam ter filhos gays, pois eles tinham que constituir família e satisfazer as vontades de seus pais, não podendo assumir-se gay.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BUTLER, Judite. (1999). **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOPES LOURO, G. (org.). O mundo educado-pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, p. 151-172.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. 2. reimpr. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 5. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

LAGO, Kadu. **Confissões ao Mar**. 2. ed. São Paulo: Copacabana Books, 2010.

LIPOVETSKY, G. A. **A Felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de Hiperconsumo. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre teoria Queer. Belo Horizonte Autêntica, 2004.

MAUSS, M. **As técnicas corporais**. In: \_\_\_\_\_. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

OLIVEIRA, Rubenil da Silva; SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão. A morte, um dispositivo de poder e controle dos corpos gays. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Dossiê nº 21**, p. 105-118. – ISSN 1679-849X, 2018.

RUTHERFORD, J. (org). **Identify**: community, culture, difference. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.





SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidades e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 14 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. **Aspectos da Literatura Gay**. João Pessoa: Editora Universidade da UFPB. Autor Associado, 2008.

THOMPSON, C.; HIRSCHMAN, E. Understanding the socialized body: a poststructuralist analysis of consumers' self-conceptions, body images, and self-care practices. **Journal of Consumer Research**, v. 22, p. 139-153, set. 1995.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Ed. Revisada e ampliada. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.



## A CONSTRUÇÃO DO CORPO DA TRAVESTI NA OBRA DE CASSANDRA RIOS

Saulo da Silva Lucena – (UEMA)<sup>153</sup>  
Prof.º Dr.º Rubenil da Silva Oliveira – (UFMA)<sup>154</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo geral, analisar a construção do corpo travesti nas obras da autora Cassandra Rios, nas quais ela busca expor desde a obra **Georgette** (1973) à **Uma mulher diferente** (2005), a transformação corporal do menino, do adolescente e a incorporação da identidade travesti, através da utilização de meios provisórios (uso de espumas, perucas) e definitivos (uso de hormônios, cabelo natural) para a montagem do corpo. Para isso, a pesquisa adotada foi do tipo bibliográfica e de abordagem qualitativa através da leitura de teóricos como Külick (2008), Benedetti (2005), Green (2019), Preciado (2014), Veras (2019) e outros. Nesse contexto, o processo de construção do corpo travesti, investir na produção de um corpo feminino é uma maneira de torná-lo visível e atrativo. Para tanto, afim de conquistar um corpo perfeito, as travestis transpassam os limites de gênero e criam um arranjo erótico único. Elas subvertem o significado do autocuidado e atendem aos padrões exigidos pelo mercado, instantaneamente. Moldam seus corpos e encontram um equilíbrio entre o ser mulher ou homem, o desejo e o medo da violência. Dessa forma, Rios através de suas obras, deu voz à personagens travestis, que compreendiam a construção social e sexual desde a infância, como sendo uma inadequação à heteronormatividade.

**Palavras-chave:** Travesti; Cassandra Rios; Construção do corpo;

### Introdução

Cassandra Rios, tem uma escrita voltada para a comunidade LGBTQIA+, onde é possível perceber seu lado político, na busca de visibilizar esses sujeitos que foram colocados, principalmente no período sombrio do Brasil, que foi a ditadura militar, às margens da sociedade, sendo sempre taxados cotidianamente como anormais, doentes, subversivos, abjetos dentre outros adjetivos de cunho pejorativos, através dos quais, era visível a repulsa que se tinha dessa coletividade, pois a heteronormatividade, era que ditava como a sociedade se comportaria, ou seja, prevalecia de maneira bastante forte, a configuração cisheteropatriarcal familiar, sempre baseada na binaridade homem e mulher. Com isso, qualquer identidade que surgisse e fugisse desse molde, era considerado uma aberração.

Já trazendo para o contexto da década de 50, podemos observar que em tal época, travestir-se de mulher no período do carnaval ou em bailes, era bastante comum, mas somente nessas ocasiões, caso fosse visto homens travestidos fora desse contexto, automaticamente eram presos acusados de crimes contra a moral e os bons costumes. Ainda na década de 50, as travestis tinham

---

<sup>153</sup> Graduado em Letras Língua Portuguesa e Literaturas da língua portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão – Campus Lago da Pedra. E-mail: [saulolucena2013@gmail.com](mailto:saulolucena2013@gmail.com).

<sup>154</sup> Dr. Rubenil da Silva Oliveira – Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí e Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Professor efetivo da UFMA e UEMA. Membro do grupo de estudo e pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura – LECult na Universidade Federal do Maranhão – Campus Bacabal. Tem experiência na área de Letras, Literaturas de Língua Portuguesa - séculos XIX, XX e XXI. Literatura Comparada. Crítica literária. Literatura de Minorias étnicas e sexuais, sobretudo literatura de expressão gay. Literatura Africana e afro-brasileira. Sociolinguística. Pragmática e Análise do discurso. E-mail: [rubenoliveira50@hotmail.com](mailto:rubenoliveira50@hotmail.com).



sua imagem relacionada ao cômico, uma vez que estava em alta, homens usando roupas femininas em peças teatrais, cinema entre outras apresentações. No cinema, prevalecia o gênero *chanchadas*, que atuou de 1930 a 1950, onde o humor ingênuo e as vezes malicioso se impôs como entretenimento popular.

Nos anos 60, surgia a ditadura militar, a autora como era bastante ousada, lança sua segunda obra com o tema travesti, onde ela mostra uma mulher com seios formados, cabelos naturais, rosto feminino e um corpo exuberante. Com uma escrita de fácil compreensão, fora a época em que a autora mais sofreu repressão. Nos anos 60, se iniciava a ingestão de hormônios, aplicações de hidrogel, silicone líquido ou até mesmo silicone cirúrgicos, ideias advindas da Europa, acabara por influenciar fortemente as travestis do Brasil. Arriscando suas vidas, pois quando jovens aplicavam silicone líquido e com o passar do tempo esse produto se deslocava, atingindo outros órgãos o que lhes causavam uma série de problemas de saúde.

Nesse sentido, o objetivo central desse trabalho é analisar a construção do corpo travesti nas obras da autora paulista Cassandra Rios, nas quais ela busca expor desde a obra *Georgette (1973)* à *Uma mulher diferente (2005)*, a transformação corporal do menino, do adolescente e até a incorporação da identidade travesti, a primeira faz a utilização de meios provisórios (uso de espumas, perucas) e a segunda, meios definitivos (uso de hormônios, cabelo natural) para a montagem do corpo, focalizando sobretudo, as influências e os acontecimentos das décadas em que foram escritas e lançadas tais obras, pois, procurando sempre entender quais acontecimentos de fato, influenciaram essa escrita política por parte da autora.

A problematização que justifique tal pesquisa se dá através do seguinte questionamento: quais eram os meios provisórios e definitivos usados pelas travestis das décadas de 50 e 60, levando em conta o que as influenciavam, no uso desses adornos? Na tentativa de responder tal problematização, elegemos como metodologia, a pesquisa de cunho bibliográfico e de abordagem qualitativa através da leitura de teóricos como Külick (2008), Benedetti (2005), Green (2019), Preciado (2014), Veras (2019) e outros.

Portanto, o processo de construção do corpo travesti, investindo na construção de um corpo feminino, é uma maneira de torná-lo mais visível e atrativo. Para tanto, afim de conquistar um corpo perfeito, essas pessoas transpassam os limites de gênero e criam um arranjo erótico único. Elas subvertem o significado do autocuidado e atendem aos padrões exigidos pelo mercado, instantaneamente. Moldam seus corpos e encontram um equilíbrio entre o ser mulher ou homem, o desejo e o medo da violência. Dessa forma, Rios através de suas obras, deu voz à personagens travestis, que compreendiam a construção social e sexual desde a infância, como sendo uma inadequação à heteronormatividade.





## Construção corporal da travesti: meios provisórios *versus* definitivos

Em ambas as obras, Cassandra Rios, busca apresentar a construção corporal das travestis em épocas diferentes, uma na década de 50, onde as travestis faziam uso de adornos mais provisórios, como: perucas, enchimentos e etc. A outra, na metade da década de 60, onde ela traz uma personagem completamente natural, que faz uso de hormônios, tem-se os cabelos naturais, um corpo com bastante feminilidade. É possível imaginar, através das narrativas, por conta da riqueza de detalhes, a montagem dessas belas mulheres: Georgette e Ana Maria.

Nesse sentido, a construção temporária do corpo travesti na década de 50, se deu por meio do carnaval e bailes, em que homens se travestia de mulher para entreter, os quais faziam uso de perucas, enchimentos, maquiagem pesada, tudo na tentativa de tornar algo divertido para quem os viam. Dessa forma, homens heterossexuais, faziam uso de roupas femininas emprestadas, para assumir de forma temporária, o gênero feminino, o mesmo não acontecia com os homossexuais travestidos, pois ali, eles estavam vivenciando sua real identidade.

Como podemos perceber, as travestis nos anos 50, só tinham a liberdade de assumirem sua identidade, em único momento na rua, que era na época carnavalesca, em dias normais, elas corriam os riscos de serem presas e acusadas de crime de vadiagem. Como aconteceu com “Jurema, um jovem funcionário de escritório que vivia em São Paulo nos anos 30, descobriu essa dura verdade quando decidiu experimentar roupas de mulher em público. Como fez isso fora da época de carnaval, a polícia o prendeu.” (GREEN, 2019, p, 331). Percebe-se o quanto as travestis eram consideradas subversivas, uma vez que para entreter elas não sofriam perseguição e nenhum tipo de violência.

A autora, com o personagem Bob, mostra-nos uma trajetória sofrida, no que concerne a construção do corpo feminino, numa época já bastante conservadora. Bob ao se travestir e assumir a identidade de Georgette, ela permanecia de mulher, reclusa no apartamento do amante, pois se saísse na rua, temia a violência homofóbica. Dessa maneira, o “travestir-se” era somente para seu amante, não passando dos limites do lar, como dito acima, saindo à rua com trajes femininos fora da época carnavalesca, caracterizava crime. Para assumir essa identidade, tinha que ser de forma contextualizada, que remetesse principalmente a algo folclorista.

Nesse sentido, na virada das décadas de 50 para 60, segundo Green (2019), a travesti deixou de lado o “travestir-se” no período carnavalesco ou em bailes, e assumiu de fato sua identidade “travesti”, fazendo uso de hormônios (comprimidos e medicamentos injetáveis) e silicone (médico ou industrial), na busca de uma aparência mais feminina. Com o surgimento de novas alternativas



mais definitivas, sendo usado pelas travestis, caracteriza-se então, tal período, como a “era farmacopornográfico” (PRECIADO, 2014, p. 36).

Para além disso, a autora lança nove anos depois, a obra *Uma mulher diferente* (2005), que retrata a história de Sergus, que ao se travestir, passa a chamar-se de Ana Maria. Essa narrativa fora lançada em 1965, ou seja, no período da ditadura militar, onde a repressão à comunidade LGBTQIA+, era algo recorrente. A construção femínea na década de 60, já se fazia por meio da ingestão de hormônios e aplicação de forma injetada de silicone industrial, raramente de forma médica, ou seja, seguindo os protocolos de higiene e validade, era quase sempre de forma clandestina.

A partir da década de 60, já se percebe uma mudança na construção do corpo travesti, ou seja, enquanto na década tínhamos uma denotação de travesti trabalhado em cima do cômico, do conceito em si do “travestir-se” para apresentações em teatro, na década de 60, surge uma identidade travesti diferenciada, construída de forma mais definitiva. Nesse sentido, “travesti” passou a ser associada a corpos masculinos, com traços de feminilidade mais naturais, por conta do uso de silicones, cabelos naturais e etc. Desse modo, as muitas revistas da época, como a *Manchete*, retratavam através de suas edições esse avanço digamos “fármaco” no corpo desses sujeitos. Em vista disso, Veras destaca que:

Entre as edições que traziam a ousadia das “bonecas” aquelas ilustradas por fotografia coloridas que destacavam os “peitos” siliconados, longos cabelos e corpos esculturais “dos” travestis, inaugurava-se uma nova temporalidade e subjetividade fármaco pornográfica, produtora de um novo sujeito público-midiatizado. A emergência dessa nova personagem público-midiatizado não poderia, contudo, ser realizada sem uma história do regime de visualidade que a constituiu. (VERAS, 2015, p. 46)

Por conta dessa midiática da travesti, abriu-se portas para esses sujeitos conquistarem os espaços sociais, até então negados pela repressão ditatorial. Em consequência disso, ainda se falando da década de 60 no Brasil, via-se aumentar a quantidade de pessoas que se autodenominava travesti, sendo que a maioria trabalhava na prostituição. Na década de 80, “ser travesti” significava exercer uma “identidade política”, daí em diante iniciaram-se as lutas contra as DSTs e a Aids, tal período fora bastante favorável para a estereotipação negativa que acompanha a comunidade LGBTQIA+ até os dias atuais.

Nessa mesma década, no exterior mais precisamente nos Estados Unidos, três famosos teóricos desenvolviam sua pesquisa em torno dos estudos da sexualidade, que são eles: Harry Benjamin, John Money e Robert Stoller, em destaque Benjamin lança seu livro em 1966 intitulado “O fenômeno transexual”. Já no Brasil, tais temáticas começaram a ser discutidas nas mídias nacionais. Com isso, surge a Roberta Close, Rogéria entre outras. Programas como o do grande



comunicador Silvio Santos, deu visibilidade a essas pessoas, principalmente as travestis através dos concursos dominicais.

Nesse sentido, observamos que os hormônios é uma saída para as travestis que desejam obter um corpo com traços mais femininos. Posto isso, tal substância recebe uma grande carga de expectativa, sendo a solução dos seus problemas, surgindo como uma fórmula mágica materializando profundamente o verdadeiro sexo, pois essas pessoas possuem esta tendência desde crianças como no caso do personagem Bob, desejando viver e se comportar como o gênero oposto, mas sem fazer uso de procedimento cirúrgico, apenas com o uso de hormônios.

Em função disso, buscar-se-á sustentar que todas essas premissas elencadas acima, de alguma maneira influenciaram Cassandra Rios, a escrever as duas obras, uma escrita em 1956 onde à época a travesti era vista como algo cômico, por conta do período carnavalesco, heterossexuais num tom de zombaria se travestia de mulher muitas vezes usando roupas emprestadas de esposas, irmãs etc, tudo para provocar o riso, sendo que em tal época aqueles que realmente tinha em si, o profundo desejo de assumir sua identidade travesti, aproveitavam para vivenciar seu verdadeiro “eu”, sem serem repreendidas.

Já dentro do período tenebrosos em 1965, a autora lança a outra obra, época que estava em alta o uso de hormônios e uso de implementos mais naturais e definitivos. Com isso, é retratada na obra uma travesti dotada de feminilidade natural, típico da época, pois com a midiaticização advinda até mesmo de periódicos internacionais, forçava o Brasil reconhecer essas pessoas como “normais”. Nesse mesmo período, as lutas políticas para o reconhecimento de direitos se iniciaram e as manifestações eram constantes, a autora ao escrever sobre a vida travesti, busca sobretudo, escrever para visibilizar, ou seja, dar destaque político.

### ***Nome social***

O uso do nome social para as travestis, é algo que os identificam e denominam enquanto pertencentes ao sexo feminino. Não sendo apenas um nome, mas sendo o significado de uma mudança de identidade e como esta, se apresenta ao mundo. Dessa forma, a mudança de nome do masculino para o feminino, faz parte da construção interna e externa da travesti. Esses sujeitos passam diariamente, por constrangimentos nos órgãos públicos ao serem chamadas pelo nome masculino, pois, ao adentrarem esses locais, seu nome masculino é pronunciado em alto e bom som, o que desperta a curiosidade dos demais que ali estão, provocando na maioria das vezes, piadas, risos, levando-as à zombaria. Como destaca Kulick, (2008, p.245): “Recusar-se a reconhecer o gênero das travestis é um meio prontamente disponível de rejeitar seu próprio direito de existir”.





É evidente que há uma tentativa de colocar esse ser que autoidentifica-se como mulher, no seu lugar de gênero, como mostra no documento de identidade.

Diante disso, Cassandra Rios nos traz ambas as personagens constituindo seus nomes sociais, onde ela busca mostrar essa transição, o surgimento de um novo ser fêmeo. Sobre esse assunto, Benedetti (2005, p. 31), aponta “que a construção do nome no feminino se relaciona à mudança do corpo e à performance da travesti na busca por se sentir mulher.” A autora traz a figura do amante de Bob na definição dessa nova identidade, “- Bob, não. Preciso batizá-lo. Chamá-lo de mulher. Você precisa ser batizado. Com seu verdadeiro nome. Como você gostaria de se chamar se o tivessem designado do sexo feminino?” (RIOS, 1973, p. 149). E então em poucos minutos Bob, vira “- Georgette... Georgette...” (RIOS, 1973, p. 155-156). O mesmo acontece na obra *Uma mulher diferente*, com a personagem Ana Maria, “Ana Maria! Sergus Wallerstein! O travesti!” (RIOS, 2005, p. 104).

Destarte, a feminilidade como se percebe nos fragmentos acima, se inicia pela adoção de um nome feminino, “o nome carrega junto ao corpo os múltiplos sentidos de feminilidade e masculinidade que operam como constituintes do gênero” (ROCON et al., 2016, p. 28). Com isso, o nome elegido pelas travestis atua como parte do processo de acomodação de gênero.

### ***A beleza***

A busca diária pelo corpo perfeito e mulherio, são traspassados através de diversas técnicas e estratégias. Com isso, elas buscam “abalar” a todos que as vejam, fazendo uso de maquiagem pesada e de roupas exuberantes. Quanto as roupas, sempre com bastante estilo, provocadoras, sensuais, adornadas com bastantes acessórios, colares, bolsas, pulseiras e etc. Assim, a personagem Ana Maria fazia frequente uso desses acessórios que já eram mais acessíveis na época, como podemos observar no fragmento abaixo:

A porta se abriu, e Ana Maria entrara. Toda vestida de cor-de-rosa pálido. Os cabelos, coloridos, em anéis ondulados, modelando um rosto cujos traços se assemelhavam-se aos de um felino. [...] Ficaram olhando para Ana Maria com ar de admiração. Havia qualquer coisa estranha naquela moça que chamava atenção, alguma coisa esquisita e magnética que atraía o olhar de todos. (RIOS, 2005, p. 69)

Como se pode observar, Ana Maria era dotada de uma beleza feminina genuína, que jamais teria ali naquele corpo, traços de masculinidade, era uma bela moça acompanhada de feminilidade, volúpia, com um andar sensual que desperta de fato, desejo. A verossimilhança com o ser feminino é tamanha, que pegara de surpresa Lucas ao encontrar Bob travestido de Georgette:



Lucas não continuou. Ficou olhando para a silhueta curvilínea que estava imóvel à sua frente. A bela mulher não dizia palavra. [...] -Você quer falar comigo? [...] -Eu... Não sei... Estou abobalhado... - Não é possível! - Você não é... Não é? É? É? - Eu todinha! Sim. Sou... Ele! - Ela mesma. Eu todinha! Georgette. (RIOS, 1973, p. 180)

Ambas as personagens com sua beleza simétrica onde provoca bastante desejo aos homens ao seu redor. No mundo das travestis, a beleza é fundamental, e há uma hierarquização, sendo um fator central que as categorizam, em uma escala de “a mais feia” e que alcançam a imagem de uma “diva”. Nesse sentido, a beleza das travestis se dá por conta da idade, enquanto jovens elas chamam atenção, por terem uma pele bonita, as maçãs do rosto perfeitas. Com isso, Kulick evidencia:

No entanto, é nítido para qualquer observador casual que a maioria das travestis da cidade é jovem, variando entre 17 e 26 anos, aproximadamente. Nessa idade, segundo o consenso geral, elas estão "no auge", no ponto mais alto da beleza. E consomem muitas horas do dia tentando ressaltar essa característica, mediante um conjunto de práticas corporais: apliques e extensão de cabelo, ingestão de hormônios e injeção de silicone nos quadris, coxas, joelhos e nádegas. (KULICK, 2008, p. 57)

A dedicação das travestis a beleza, onde elas passam muitas vezes, o dia todo organizando os acessórios e roupas que irão complementar o look da noite. Para além disso, fazem uso de hormônios ou aplicação de silicone líquido para ter essa beleza realçada no corpo de uma maneira que atraia os pretendentes, que a torne mais natural possível. São intervenções tanto definitivas quanto provisórias que levam tempo para serem finalizadas. Com isso, Kulick nos traz que:

[...] As travestis trazem à tona a ideia de que possuir formas e feminilidade "naturais" é um valor desejável. Mas também sugerem que tal feminilidade não está ao alcance imediato de todas as travestis. Elas precisam empregar meios artificiais para obter a aparência de naturalidade. A situação é ambígua para elas. (KULICK, 2008, p. 211)

Para que a feminilidade se estabeleça nesses corpos, custa caro, pois, os procedimentos são feitos pelas “bombadeiras” no caso da aplicação de silicone industrial ou por médicos, no caso do silicone cirúrgico. Em busca desse corpo perfeito, muitas vezes elas escolhem a prostituição, como meio de custear tais procedimentos que trará de fato o “ser mulher”.

### ***O cabelo***

A autora traz na obra a figura do “cabelo”, na década de 50 onde as travestis faziam uso de perucas, por conta da facilidade delas se desmontarem, podendo assumir sua virilidade masculina diante da sociedade conservadora. Com isso, as travestis podiam ter diversas perucas para cada tipo



de performance ou eventos que fosse. No caso da personagem de Georgette, percebemos que ela usava suas perucas e que ela se travestia apenas para o amante, ela permanecia sempre trancada no apartamento, mesmo assim ela tinha todo um cuidado para com os acessórios que compunha sua construção feminina, como podemos observar:

Georgette vivia para aquilo, estudando, planejando, transformando-se com as perucas loiras, matizadas, castanhas, negras, perfumadas, e as colocava de um jeito tal e com tamanha arte, que Lucas chegara a acreditar que eram os próprios cabelos que ele submetia a tinturas e novos penteados. (RIOS, 1973, p. 190)

Já na década de 60, com uso de elementos mais definitivos, Ana Maria tinha os cabelos naturais, o que a tornava mais aparente com uma mulher. Desse modo, a autora ressalta o cabelo da personagem, quando ela passa por um grupo de pessoas que ficam a admirá-la, “– Os cabelos dele são naturais, não usa peruca, são lindos, sedosos!” (RIOS, 2005, p. 75). Quando vemos uma mulher, o cabelo é uma das peças fundamentais desse corpo, se a vemos sem cabelo, logo sua imagem feminina será comparada ao ser masculino. Com isso, o cabelo é de grande importância para as travestis como ressalta Don Kulick:

O cabelo é um dos principais atributos cultivados pelas travestis para obterem aparência mais feminina. Assim como a ingestão de hormônios e aplicação de silicone, o cabelo é umas das linhas divisórias que as travestis traçam entre um transformista [...] e um travesti, um homem que vive as 24 horas do dia como mulher. (KULICK, 2008, p. 215).

Entretanto, as travestis com seus cabelos naturais, de fato há ali uma mulher, quando se usa peruca, está mais voltada para transformistas, o que era comum na década de 50, em que se fazia a montagem e desmontagem logo após o espetáculo ou peça teatral. Visto isso, o cabelo diz muito sobre qual é o intuito daquela pessoa que sustenta um cabelo comprido, sendo natural se denota algo, sendo peruca, já caracteriza uma outra função naquele corpo, naquela identidade.

### ***Os seios***

O processo corporal para se atingir um corpo feminino requer muito mais que adornos baseados em acessórios provisórios, tem-se que haver, realmente, curvas femininas, e o seio é uma das partes principais na construção desse “ser travesti”. Dado isso, elas buscam tanto aplicações clandestinas, onde estão arriscando suas vidas, pois o hidrogel ou silicone industrial pode descer para outros órgãos, levando-as à morte, quanto ao cirúrgicos, elas fazem uso de próteses de silicone,





este último sendo menos agressivo à saúde. Com isso, a transformação desses sujeitos, começa na maioria das vezes com a ingestão de hormônios, passando por aplicações arriscadas das mais leves as mais radicais.

Em meados da década de 50, as travestis usavam aparatos artificiais, ou seja, algo que imitasse o mais contundente possível, tal parte feminina. No caso das travestis, elas usavam enchimentos tanto no bumbum como nos seios, para torna-se mais atraente e desejáveis, como no caso de Georgette: “Apertara o corpete, repuxara, ajeitara, e no decote poderia iludir com o formato de curvas das mamas que se escondiam e que na realidade não eram nada mais, nada menos que sombras, dois emblemas num tórax amplo e forte.” (RIOS, 1973, p. 145).

Já na metade da década de 60, as travestis já se faziam uso de algo mais natural, para lhe dar o contorno feminino necessário que a deixasse o mais normal possível. O uso de hormônios femininos por partes dessas pessoas se iniciou nessa época, através da ingestão de pílulas e injeções anticoncepcionais e/ou de reposição hormonal. Dessa forma, elas almejavam a perfeição, o que caracteriza “passar por mulher”. Não por qualquer tipo de mulher, mas uma mulher desejável, do tipo branca e burguesa, como nota-se a personagem Ana Maria: “– E os seios, reparou? Dizem que faz tratamento com hormônios femininos para crescer os seios...” (RIOS, 2005, p. 76). Sobre esse assunto, Kulick nos traz que:

Os hormônios estabelecem uma espécie de linha divisória entre as travestis de verdade (“travesti mesmo”) e o que as travestis chamam de “transformistas”. [...] por intermédio de um cliente que era médico. Esse homem disse que ela poderia desenvolver seios se tomasse hormônios e fez ele mesmo as primeiras injeções em Martinha. Isso aconteceu em meados dos anos 70, período em que os hormônios ainda eram novidades no mercado farmacêutico brasileiro. (KULICK, 2008, p. 83)

Portanto, os meios provisórios como enchimentos de espumas entre outros meios, quanto os hormônios e aplicações clandestinas, vitimizaram esses sujeitos na tentativa de se ter o mais breve e fielmente possível um corpo composto de feminilidade, onde a heteronormatividade as aceitassem como mulher.

### ***Acuendar a neca***

Dentre todas as técnicas que leva a constituir esse corpo fêmeo, a “neca” é uma que exige bastante estratégia para o encaixe do pênis dentre as pernas. Cotidianamente, as travestis escondem seu falo para que possam usar roupas femininas como: calcinhas, saias e calças justas, biquinis entre



outros, de forma mais confortável. E ainda há aqueles que se interessam por elas, e buscam o pênis primeiramente, onde a travesti no ato sexual acaba fazendo o papel do ativo. Cassandra mostra que Georgette tinha uma certa insatisfação por ter um pênis, que não se acomodava tranquilamente nas roupas femininas. “O que lhe faltava? Tinha tudo, beleza, formas, tipo, elegância, amor, sentimento, coqueteria, sensualismo; era todo mulher, na alma, na aparência. Sexo! Um pedacinho de carne que sobrava.” (RIOS, 1973, p. 150). O que demonstra através desse fragmento é, a não experiência de Bob, ao uso de “acuendar a neca”, a questão de acomodar o pênis entre as pernas de modo que o tornasse imperceptível.

Já a personagem Ana Maria fazia o uso frequente de “acuendar a neca”, pois seu pênis não era percebido nem mesmo pelos amantes, ela era reconhecidamente mulher todo o tempo. Então, por fazer o uso tão bem dessa técnica, um certo dia um de seus amantes descobre algo entre as pernas de Ana Maria e a golpeia com um vidro de leite e a mata, a personagem então é vítima do crime de homofobia, sendo assassinada. “Me empurrou, mas eu era mais forte, e comecei a querer tirar a roupa dela e a passar a mão pelo seu corpo. No meio da perna, senti aquilo. Ela gritava, e eu peguei. Vi; vi e não acreditei.” (RIOS, 2005, p.171). Sobre essa técnica chamada “Acuendar a neca” (BENEDETTI, 2006, p. 15), a qual consiste na arte de esconder o pênis, forçando-o para trás ficando entre as pernas e as nádegas, o resultado desse esforço é uma região pubiana idêntica a genitália feminina.

Portanto, a construção desse corpo travesti perpassa por todos esses acessórios, seja definitivo, seja provisório e pelas demais técnicas, artimanhas que elas se apropriam, como esconder o pênis. Dessa maneira, a autora nos traz essa visão de como era o comportamento das travestis nos anos 50 e 60. Na década de 50 se valia de meios provisórios, por conta dos bailes e carnaval, travesti era sinônimo de algo engraçado que provocava humor. Na década de 60, mais precisamente dentro do contexto ditatorial, essas pessoas assumiam sua identidade como um ato político, foi a partir daí que se iniciaram as lutas por reconhecimento, as manifestações entre outros eventos que buscavam a visibilidade da comunidade LGBTQIA+. Nesse mesmo viés, Cassandra escrevia sobre as travestis, que diariamente eram chamados de subversivos, marginalizados, doentes, na tentativa primária de mostrar para sociedade conservadora da época o quão grande era a ignorância, pois, gays, lésbicas e travestis, são pessoas normais que assumem uma identidade dúbia e que merecem respeito quanto a sua escolha de gênero.



## Conclusão

Cassandra Rios, em ambas as obras tentou desde sempre, combater a desinformação acerca das sexualidades dissidentes e de forma política ela escrevia para a sociedade conservadora heterocentrada e falocêntrica e para a grande massa popular, com uma escrita simples e de fácil compreensão ela buscava alcançar todas as camadas, por conta dessa escrita, sem rebuscamento, ela fora chamada de cafona, sem estilo. Em razão disso, a comunidade LGBTQIA+ se sentia representada na escrita dessa grande autora, onde ela sempre procurava mostrar o sujeito enquanto pessoa, vivente das mazelas e violência que acometia essas pessoas.

Diante disso, nos anos 50 quando “travestir-se” se de mulher era visto como algo engraçado, ela tentou mostrar através da obra *Georgette*, a trajetória de Bob, onde é relatado a trajetória dele desde a infância até a vida adulta. As dores do silenciamento, por medo de sofrer repressão da família e a violência sofrida na rua, como estupros corretivos, preconceitos, mostra como a sociedade via as travestis na época em que andar travestido fora do período carnavalesco ou que não fosse para um baile, automaticamente era enquadrados na lei de vadiagem, pois atingia a moral dos bons costumes.

Já a obra *Uma mulher diferente*, a “escritora maldita” narrou a vivência de uma travesti que era semelhante a uma mulher, pois já se fazia uso de hormônios, os cabelos eram naturais, tinha seios desenvolvidos por conta dos medicamentos que se tornaram de fácil acesso na época da ditadura militar. Nos 60, iniciaram-se as aplicações clandestinas e as cirurgias plásticas para tornar esse corpo o mais feminino possível, uma vez que ingestão de hormônios, modificava até mesmo a voz, deixando-a mais suave e feminina.

Portanto, Cassandra em ambas as obras mostra essa diferenciação na construção desse corpo, nos anos 50 por meio provisórios com o uso de enchimentos nos seios e bumbum, uso frequente perucas, onde se tinha vários modelos e cores como é possível perceber na própria obra *Georgette* e nos anos 60, meios definitivos, naturalizando esse corpo com bastante feminilidade, onde sua masculinidade não era visível. Assim sendo, o que se percebe é as travestis nos anos 60, buscando se encaixar nas regras heteronormativas, como tentativa de aceitação, pois ao se parecerem com uma mulher cis gênero, obviamente a sociedade a aceitaria. Para além disso, as travestis ainda dentro do período ditatorial iniciaram as manifestações em prol da visibilidade e dos direitos civis, pois eram tratadas como indigentes, sem aparato legal, elas tinham direitos negados, sendo frequentemente hostilizadas e tratadas como marginalizadas.





## Referências

- BENEDETTI, M. *(Trans)formação do corpo e feitura do gênero entre travestis de Porto Alegre, Brasil*. In: CÁCERES, C. F.; CAREAGA, G.; FRASCA, T.; PECHENY, M. (org.). *Sexualidade, estigma y derechos humanos: desafíos para el acceso a la salud en América Latina*. Lima, Peru: Fasp/UPCH, 2006.
- BENJAMIN, Harry. *The transsexual phenomenon*. Düsseldorf: Symposium Publishing, 1999. Disponível em: <http://www.mut23.de/texte/Harry%20Benjamin%20-%20The%20Transsexual%20Phenomenon.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- KULICK, Don. *Travesti: Prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. 20. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RIOS, Cassandra. *Georgette*. 13. ed. São Paulo: Mundo Musical Ltda, 1973.
- RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Braziliense, 2005. (reedição)
- ROCON, P. C. et al. *Dificuldades vividas por pessoas trans no acesso ao Sistema Único de Saúde*. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 21, n. 8, p. 2517-2525, 2016.
- VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. Curitiba: Editora Prismas, 2019. Resenha de: MACHADO, José Wellington de Oliveira. *A emergência do sujeito travesti: marcas de um corpo em trânsito*. *A emergência do sujeito travesti: marcas de um corpo em trânsito*. Anos 90, Porto Alegre, v. 26 – e2019504 – 2019.



## A REPRESENTAÇÃO DO ETHOS VIRIL NAS OBRAS *A MULHER VESTIDA DE SOL* DE ARIANO SUASSUNA E *SEM LEI NEM REI* DE MAXIMIANO CAMPOS: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA NORDESTINA

Iasmin Maria Andrade da Silva (UEMA)<sup>155</sup>

**Resumo:** O cenário nordestino é palco para diversas narrativas, onde constantemente temos personagens similares quanto a uma constituição identitária, isto é, o homem forte, corajoso, as vezes violento, entre outras adjetivações. Isso se revela a partir de um modelo que foi sendo colocado, principalmente a partir do século XIX, com a construção da identidade nordestina. Nesse sentido, observa que o nordestino ideal é arquitetado a partir de elementos viris, ou seja, o homem de verdade é aquele que demonstra sua força a partir de sua “macheza”. Essas formas de compreender a condição do homem, ganha mais latência no campo literário, com o exemplo, contido nas obras “A mulher vestida de sol” e “Sem lei nem rei” dos autores Ariano Suassuna e Maximiano Campos. Desse modo, consideramos pertinente compreender essas dimensões e as formas como a literatura estabelece esses modelos de entender a condição do homem. Assim, a partir de uma perspectiva interdisciplinar entre História e Literatura, podemos observar nos personagens masculinos essa busca constante para permanecer no *ethos* viril, onde seguir essas regras não ditas de como ser “homem de verdade” é fator importante no cotidiano, mais que tudo, manter sua honra pessoal e familiar é sinônimo de virilidade e tem de ser preservada. Assim, o presente trabalho busca problematizar as representações de masculinidade nordestina nesse período a partir das obras literárias já citadas. Para discutir essas questões, trabalhei com os conceitos de virilidade, honra e atos de violência para, a partir da literatura, compreender a construção de uma identidade masculina ideal.

**Palavras-chave:** Nordeste; Identidade; Virilidade.

### Introdução

Este texto tem a finalidade de colocar em pauta o cenário nordestino a partir de perspectivas socioculturais. O Nordeste foi palco de um movimento icônico para a história brasileira, o cangaço. Este fenômeno que iniciou no fim do século XIX, e encontrou seu apogeu no século XX, é comumente analisado sobre perspectivas políticas e econômicas, do qual tornou-se usual associar a figura do cangaceiro a um justiceiro do sertão.

Essa imagem foi amplamente difundida no imaginário popular, a literatura foi uma das fontes que proporcionou a propagação dessa visão. Contudo, esse fator está atrelado a questões bem mais densas, pois tratou-se de um projeto regionalista. Assim, associações como a da figura de Lampião a um Robin Hood do sertão tornam-se cada vez mais recorrentes, pois vão de encontro aos objetivos do movimento regionalista na tentativa de criar uma identidade nordestina.

Desse modo, aqui iremos perceber que o Nordeste desse período é bem mais plural do que inicialmente pode aparentar. Desde sua “criação”, este encontra características que o distinguem de outras áreas nacionais, a partir de um processo de formação identitária foi necessário encontrar

---

<sup>155</sup> Graduada em História-Licenciatura pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST) pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Possui bolsa de mestrado concedida pela CAPES. E-mail: [iasminandrade113@gmail.com](mailto:iasminandrade113@gmail.com).



esses elementos de diferenciação. A alteridade foi um fator essencial para o desenvolvimento da identidade nordestina.

Esta, por sua vez, é consolidada principalmente através de elementos culturais, tais como a literatura. A partir das obras publicadas durante o período que se segue a essa criação do Nordeste, podemos perceber particularidades da sociedade nordestina que vão além das perspectivas mais tradicionais. Partindo de visões socioculturais, objetiva-se aqui compreender a identidade masculina nordestina. Este homem sertanejo que é comumente representado nas obras como o macho viril e extremamente preocupado em manter sua honra, também fez parte desse projeto de construção de uma identidade nordestina, portanto, analisa-lo sobre pontos de vista que fogem da mera observação política e econômica, torna este indivíduo bem mais plural em suas relações.

As obras *Sem lei nem rei* e *A mulher vestida de sol* dos autores Maximiano Campos e Ariano Suassuna respectivamente, compõe muito bem essa representação do homem viril nordestino. Embora as obras apresentem pensamentos diferentes, onde uma é mais voltada ao sociocultural e outro a uma perspectiva marxista, ainda assim, ambas se complementam quanto ao representar do homem nordestino do século XX como um macho por natureza, do qual o ponto que rege sua vida deve ser a preservação de sua honra, pouco importando as ações que tem de ser cometidas para tal.

## O uso da literatura no fazer histórico

A escola dos Annales surge durante o fim do século XX com novas formas de trabalhar a história, a partir de uma perspectiva da “história vinda de baixo”, com o objetivo de dar mais visibilidade a temáticas que tinha como protagonistas as classes mais comuns. Além disso, se tem uma mudança muito importante quanto a historiografia, isto é, a escrita da história, do qual esta deixa de ser uma história relato e passa para uma história problema (HUNT, 1992, pg. 2).

As metodologias que envolvem a história em um sentido interdisciplinar fazem parte dessas problematizações que a história-problema iniciada pelos Annales possibilitou. Pensando nisso, o campo da história se abre para novas possibilidades de temáticas e também formas de as abordar. As perspectivas de autores como Marcos Silva (2017, p.30-31), quando este define que “todos os saberes têm História”, nos envolve em pesquisas que contribuem para “entendermos que todas as ciências são humanas”, portanto, nos cabe aqui evidenciar que a literatura é fonte riquíssima para a história.

Quando discutimos esse uso da literatura pela história é comum esbarrar na problemática, fato/ficção, porém, assim como já foi estabelecido pelos pesquisadores da área, tal discussão não





é mais cabível dentro de um processo de história- problema. Isto porque, o ponto principal do historiador aqui não é trabalhar a literatura em todos os seus conceitos e formas mais complexas, ao contrário disso, os textos literários podem vir a “iluminar a realidade” que não estava evidente ao historiador (SEVCENKO, 1999, p.22).

Seguindo as afirmações de Sandra Pesavento (2004, p.82) não devemos hierarquizar ambos os saberes, nem mesmo colocar margens. O historiador deve compreender qual o papel de cada uma das ciências para trabalhar de modo coerente com suas especificações. Nesse sentido, podemos definir que “enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece o seu vir-a-ser” (SEVCENKO, 1999, p.20). Ou seja, a literatura trabalha como fonte para o inconsciente, ela irá definir o tom do objeto do historiador, onde, podemos compreender elementos como “o clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos” (PESAVENTO, 2004, p.82).

Essa relação de intercâmbio entre os dois campos nos serve de base para debater elementos que costumam ficar à margem da historiografia tradicional. A literatura em sua função de “representar o real e ser fonte privilegiada para a leitura do imaginário”, nos fornece aqui o “tom” do cenário nordestino, de molde patriarcal e rural (PESAVENTO, 2004, p.82). O consciente e o inconsciente presente nas obras literárias são parte do estudo que o historiador faz ao utilizar esses textos literários como documentos. Nas obras utilizadas aqui iremos perceber um cenário estruturado em conceitos bem mais culturais e sociais do que político e econômico que eram vistos no modelo tradicional. Essas possibilidades de integrar o objeto a outros saberes torna possível essas novas abordagens de temáticas que antes estavam arraigadas em conceitos voltados a história-relato. Nessa abordagem problematizadora, desde o autor, o tempo em que escreveu a obra assim como a produção em si, tudo isso são fatores a serem estudados pelo historiador.

## A “invenção do nordeste”

Quando pensamos na figura do homem nordestino, temos algumas características bem definidas sobre o que configura essa identidade. Este indivíduo foi, ao longo das décadas, claramente difundido, com a ajuda dos meios artísticos, como aquele ser forte, viril, corajoso, por vezes violento, um “macho”. Porém, temos de ter em mente que assim como outros processos identitários, o nordestino é uma figura socialmente e culturalmente construída, logo, suas características que por vezes nos são apresentadas como “a forma de ser” passaram por um



processo de construção, do qual, aquele que não se encaixa nesse padrão se torna um excluído socialmente.

Para entendermos esse processo é necessário analisar a própria construção do Nordeste como uma região. O termo “Nordeste” foi sendo produzido ao longo do século XIX e difundido durante o XX, os meios artísticos juntamente com um movimento regionalista foram os principais responsáveis pela construção desta nova região e das definições primárias do que seria o “típico nordestino”.

O termo Nordeste surge pela primeira vez somente em 1919, antes disso o Brasil era dividido em Norte e Sul. O novo termo vem para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas- IFOCS. A partir desse ponto, se inicia não apenas uma “invenção do Nordeste”,<sup>156</sup> mas também uma invenção do nordestino. O movimento regionalista encabeçado por Gilberto Freyre fica responsável por desenvolver uma identidade nordestina, para que esta fosse apresentada para o restante do país e que consequentemente ajudasse na consolidação da nova região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 137, 141).

Ao pensarmos em uma identidade nacional brasileira, percebemos uma série de elementos que constituem o que é ser brasileiro, sendo estes plurais e dinâmicos, logo, quando falamos em uma identidade nacional em alguns pontos fica difícil haver uma identificação com esses conceitos do que constroem um brasileiro, desse modo, a cultura nacional em alguns casos é um discurso em que o indivíduo não se encontra. Portanto, a construção da ideia de uma região nordeste e de um indivíduo nordestino se encontra na necessidade de preencher o vácuo da identidade nacional que não me pertence.

Assim, o “ser nordestino” entra em ação a partir do momento que existe uma necessidade de se encontrar nas diferenças que uma identidade maior, a nacional, produz e não consegue inserir de forma satisfatória. Esse modelo é representado pelo pensamento de Tomaz Tadeu da Silva (2014, p.84) quando o mesmo identifica que a “identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade”, isto é, essa forma de interdependência é estabelecida dentro de um esquema que o “eu sou” parte de algo que “eu não sou”, ou seja, as características particulares de ser nordestino partem de uma concepção de que elementos que seriam nacionais e, portanto, teoricamente aplicados a todos, não se encaixam ao parâmetro regional.

O projeto de construção do Nordeste passou primeiramente pelo Centro Regionalista do Nordeste, este em sua primeira reunião teve como pauta a definição de “o que seria o Nordeste e o que caracterizaria o nordestino”. Seu objetivo inicial foi então “desenvolver um sentimento da unidade do Nordeste, há tão claramente características na sua condição geográfica e evolução

---

<sup>156</sup> Este termo foi elaborado por Durval Muniz Albuquerque Júnior em seu livro “A invenção do Nordeste”.



histórica”. O Centro utiliza então uma relação das características geográficas que encabeçam inicialmente o movimento regionalista, para identificar as condições históricas que permitem então esse sentimento de diferença perante uma identidade nacional. Por último, é decidido “trabalhar em prol dos interesses da região nos seus diversos aspectos: sociais, econômicos, culturais”. Isto significa que para o nordestino apresentar uma formação consolidada o movimento precisa operar nesses aspectos principais, a cultura nordestina precisaria ter bases fortes para ser “aceita”, e as particularidades nordestinas necessitavam estar bem expostas perante o restante do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 141).

Se pensarmos nas comunidades imaginadas de Benedict Anderson (2008), partindo de para uma perspectiva micro, ou seja, o Nordeste, entendemos que este não existe. Isto é, Anderson define uma comunidade imaginada a partir de um sistema político, onde para haver esse sentimento de pertencimento a um conjunto essa comunidade terá de ser inventada, logo, os produtos que essa comunidade fornece são inventados, pois é preciso haver uma criação de “laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa em comum” (SILVA, 2014, p.85).

Desse modo, é perceptível uma criação conjunta de identidade nordestina e identidade masculina nordestina. Essas duas concepções tornam-se quase que sinônimos, pois a construção da segunda só foi evidenciada a partir da criação de uma nova região, ao mesmo tempo em que o Nordeste parte de uma premissa que o indivíduo nordestino é diferenciado dos seus contemporâneos de outras localidades, pois eles vão “na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica”, assim, este configuram-se como um dos motivos da necessidade dessa nova denominação regional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 150).

### **A construção da identidade masculina nordestina**

Tendo o conceito de identidade nordestina formado de maneira paralela ao conceito de Nordeste, devemos estabelecer algumas características básicas que foram se desenvolvendo juntamente com essa identidade. Para começar, entende-se que para firmar esses laços de pertencimento ao Nordeste, foi necessário um sentimento de alteridade, isto é, o nordestino foi construído a partir de uma base que ia na contramão de seus contemporâneos.

O século XX trouxe uma masculinidade burguesa que não agradava os intelectuais do movimento regionalista nordestino, estes iniciaram uma verdadeira militância regionalista e tradicionalista num sentido de criar um modelo de nordestino “ideal”. A modernidade trouxe a





partir de uma moralidade familiar burguesa, um modelo masculino centrado na escolarização, rompendo com os modelos coloniais rústicos e com aspectos de violência, além de serem homens polidos. Esse modelo de ideal masculino moderno também partiu de uma ideia criada, principalmente no meio literário, onde “a masculinidade afirmava-se pela capacidade de argumentar, de ser vitorioso em embates de ideias, por sua cultura e capacidade argumentativa” (CASTELO BRANCO, 2005, p.121-122). Esta masculinidade moderna funcionava como uma forma oposta da masculinidade nordestina, por isso era o modelo a ser combatido e rejeitado.

Entende-se que assim como o termo identidade, a masculinidade é plural em sua definição. Logo, deve-se compreender que este conceito se estabeleceu de diferentes formas nas localidades nacionais e estrangeiras. A masculinidade não é natural, ao contrário disso, trata-se de um conceito socialmente e historicamente construído, assim, a masculinidade pode ser denominada como “uma variável edificada de acordo com as diferentes temporalidades, áreas geográficas, diferenças de classe, religião e orientação sexual de cada um” (DEL PRIORI, AMARANTINO, p.9).

Embora possam apresentar elementos similares, as masculinidades podem, ainda que em um mesmo período, ser exposta de forma totalmente distinta de uma região a outra. Tratando aqui inicialmente apenas de dois tipos de masculinidades, a moderna e a nordestina, vemos a necessidade desta última em se afastar completamente da primeira. E isto é bem claro quando analisamos que o padrão do homem moderno “quando comparado aos seus contemporâneos sertanejos, apresentam-se amolecidos, desfibrados, até mesmo com modos femininos” (CASTELO BRANCO, 2005, p.122). Esse modelo mais “feminino” de homem era justamente o ideal a ser repudiado no imaginário nordestino.

As comodidades que o mundo moderno trouxe consigo devido aos processos de urbanização e industrialização eram considerados demasiados femininos para a perspectiva da vida rural. Os novos meios de transporte assim como algumas facilidades que foram sendo introduzidas na vida urbana foram sendo vistas pelo mundo rural com um entranhamento que afetava na condição do homem. Isto porque esse conceito de “macheza” está ligado ao homem superar as dificuldades, portanto, a partir do momento em que as dificuldades diminuem, como no caso das sociedades industrializadas, os homens se tornam fracos. “Diante da imagem de homens habituados à rudeza das matas, os senhores do meio urbano pareciam destituídos de coragem, como se suas vidas fossem sempre seguras e previsíveis” (SANT’ANNA, 2013, p.252).

Não apresentar características de macheza, bravura, coragem, e as vezes violência, ia na contramão do que era ser um “homem de verdade”, logo, tudo que ia contra a esses aspectos era tratado como fraqueza e esta era uma palavra associada diretamente ao mundo feminino. Desse modo, a sexualidade passa a ser diretamente ligada a poder, onde “a pior humilhação, para um



homem, consiste em ser transformado em mulher” (BOURDIEU, 2014, p.32). Foi sendo construído uma perspectiva que remete o homem (masculino) a elementos de força e o contrário disso seria a mulher (feminino), que expressa a fraqueza.

Dessa forma, as características que fossem contra a força masculina eram relacionadas ao mundo feminino, e para um homem nordestino, estar relacionada a este universo configurava em uma total humilhação. Os homens verdadeiros não podiam apresentar fraquezas, pois essas eram características femininas, logo era necessário quase que uma vigilância constante, onde este tinha de se apresentar como um “homem de verdade”. Caso essa imagem fosse quebrada, só restava para este indivíduo uma morte social. O indivíduo que não participava do ethos viril estava automaticamente ligado ao seu oposto, o universo feminino.

Toda essa concepção que formula o ethos viril sertanejo parte de práticas estruturantes dentro da sociedade, colocadas de forma proposital para a definição do que é ser um homem nordestino. A continuidade das tradições depende de mecanismos específicos, no caso os costumes. Dentro do ethos viril sertanejo os costumes funcionam como forma de movimentar a engrenagem da tradição patriarcal, masculina e viril.

Essa rede de convenção criada para estabelecer os costumes masculinos dentro da sociedade nordestina foi em grande parte iniciada pelo projeto de “invenção do nordeste e do nordestino”, onde o movimento estabelecia que era necessário resgatar a virilidade que tinha sido perdida em consequência do mundo moderno a partir de uma feminização, industrialização e implantação da república. Dessa forma, o “nordestino será inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a este processo visto como de feminização” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.150-151). Logo, a “macheza” é um elemento primordial para a manutenção do indivíduo no ethos viril, perder essa qualidade significa ser relegado a um papel inferior, ou seja, o de fraco e consequentemente o mesmo é transportado ao universo feminino.

Quando se trata da manutenção desse status o homem nordestino é condicionado a seguir alguns costumes e normas. Embora sejam regras não escritas, no imaginário nordestino um “homem de verdade” deve demonstrar toda a sua masculinidade a partir de algumas práticas e relações sociais. Do mesmo modo, se em algum momento a sua condição viril for ameaçada, o indivíduo deve manter sua posição, mesmo que para isso recorra a violência.

A sociedade nordestina desse período era permeada por uma concepção de que “no sertão, quem não se vinga está moralmente morto” (BARROSO Apud MELLO, 2011, p. 63). Baseado nisso, era totalmente aceitável um homem defender sua honra pessoal ou familiar a partir de atos de violência. Qualquer ação ou acusação que pudesse vir a interferir na honra desse indivíduo



passava a ser automaticamente levado a uma categoria de afronta, e uma afronta significava que o homem não tem apenas o direito como o “dever” de manter seu status perante o restante da sociedade.

Essa “moral sertaneja”<sup>157</sup> era então uma das principais características dentro do ethos viril. Esse modelo legitima principalmente as ações violentas tomadas, pois se a masculinidade era expressa através da honra, ferir esta última implica conseqüentemente em um ataque a primeira e vice versa. Logo, a violência era um “elemento presente na caracterização do ciclo do gado”. Dentro desse ethos viril estavam presentes diferentes grupos, pois mesmo dentro da criação de uma identidade nordestina a existência de destes grupos fazia parte desse processo de sedimentação cultural. Assim, embora o cangaceiro seja de longe a figura que mais representa esse universo sertanejo perante o imaginário popular, o chamado ciclo do gado era composto também pela figura do valentão, o cabra, o capanga, o pistoleiro e o jagunço, sendo estes responsáveis pela propagação dessa estrutura violenta juntamente com os cangaceiros (MELLO, 2011, p.63).

Percebemos então a existência de uma pluralidade dentro o conceito de masculino no Nordeste, mas o elemento mais comum a todos esses tipos de masculinidade ainda é a presença de uma “necessidade” de violência. Todos esses diferentes tipos de homens são regidos pelo quadro moral<sup>158</sup> sertanejo, em que embora façam parte de diferentes grupos sociais, ainda fazem parte do ethos viril como um todo.

## O ethos viril na literatura

Assim como a identidade nordestina foi parte de um projeto, é possível identificar a masculinidade dentro dessa região como também parte de uma elaboração social. Esse projeto passa não apenas por uma concepção invisível, com suas regras não ditas<sup>159</sup> presente no ethos, mas também se associa a uma representação. “A representação é, aqui, sempre marca ou traço do visível, exterior”, isto é, a representação irá dar forma a identidade. Se a representação é o visível significa que a mesma tem o poder de demonstrar, conseqüentemente “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2014, p.90).

---

<sup>157</sup> A moral sertaneja em sua conceituação está inserida no quadro de valores, do qual identifica-se uma conduta própria legitimada por esse cenário. À exemplo disso, “a vingança tende a revestir a forma de um legítimo direito do ofendido” em contraposição “não se perdoa o roubo no sertão” (MELLO, 2011, p.126-127).

<sup>158</sup> O quadro moral é utilizado por Frederico Pernambucano de Mello (2011) para discorrer acerca da percepção ética e moral da sociedade sertaneja.

<sup>159</sup> As regras não ditas fazem parte das formas que o “homem de verdade” tem de se comportar perante a sociedade de modo que o mesmo não perca seu status viril.





Para a sociedade nordestina, principalmente a partir dos anos 30, essa representação tomou formas mais nítidas a partir da necessidade de transformar o Nordeste como um espaço regional. Para isso, as produções artísticas, culturais e literárias da época foram de grande importância na disseminação de um sentimento “daquilo que é nosso”. Essas produções faziam parte da necessidade de “educar o gosto da população, para que em vez de admirar tudo que era estrangeiro, gostasse do que era regionalmente nosso”, desse ponto começa a existir até mesmo uma valorização sobre a figura do vaqueiro que era o equivalente regional ao caubói americano. A literatura passa a ter uma grande influência nessa construção de uma regionalidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.146).

A literatura de cordel é a que inicialmente vai mais enfatizar a figura do cangaceiro, principalmente em uma “robinhoodização” do mesmo, havendo ao longo do tempo uma constante dicotomia dessa figura. Quando se trata da literatura é comum a representação do cangaceiro como um herói que vai contra o sistema em um sentido de luta de classes, porém, também existem o posicionamento contrário, do qual o mostram como um bandido feroz e violento desprovido de qualquer sentimento de justiça, onde só se faz como um bandido do sertão.

Percebemos então que assim como não podemos definir a masculinidade como um termo único, a figura do homem nordestino e conseqüentemente do cangaceiro, também apresenta múltiplas acepções. Nesse cenário, dentro das obras literárias do século XX irão surgir vários tipos de homens nordestinos distintos, contudo, algumas similaridades entre essas identidades são perceptíveis dentro do processo da narrativa.

O cenário sertanejo da seca e da violência representado nas obras literárias desse período, produz algumas características bastante diferentes do que era apresentado no restante do território nacional, mas o fator de convergência era o próprio Nordeste que com seu ambiente natural específico traça algumas características que os personagens costumavam tomar. A exemplo disso, podemos citar duas obras importantes para demonstrar esse processo de representação do homem nordestino e suas características de formação identitária, as obras *A mulher vestida de sol* e *Sem lei nem rei*, dos autores Ariano Suassuna e Maximiano Campos, respectivamente.

Escrita pela primeira vez em 1947 para um concurso, e reescrita poucos anos depois, *A mulher vestida de sol* foi a primeira peça escrita por Suassuna. Nessa tragédia, o autor escreve sobre as mazelas do sertão sob uma ótica social e não tão política como era costume da época. O autor buscou “tratar do problema camponês em tom não dirigidamente político, mas que procurava ser total e humano e que, por isso mesmo, compreende inclusive o político” (SUASSUNA, 2018, p.22). Problemas como rixas familiares, disputas por terras, as conseqüências sociais da seca, violência, dentre outras problemáticas, são fatores presentes nessa primeira obra do autor.



Nesta peça, temos uma tragédia a moda shakespeariana, um verdadeiro Romeu e Julieta dos sertões. Porém, aqui a razão dos conflitos entre as famílias se dá por disputas de terra, como eram comuns ao cenário nordestino da época. Os patriarcas Joaquim e Antônio vivem em constantes contendas pela terra que cada um toma como sua, a cerca divide não apenas seus terrenos, mas também suas famílias, já que os dois são cunhados e, portanto, partilham da mesma relação familiar. Porém, como de costume para essas disputas, nenhuma das partes admite estar errado, o que só arrasta mais ainda tal rixa, e como resultado termina em mortes em ambas as partes. Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a posse das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida (SUASSUNA, 2018, p.30)

Esta é uma demonstração de como o Nordeste era visto, principalmente devido suas representações através da literatura, no imaginário popular. Não é intenção aqui, adotar uma perspectiva voltada ao determinismo geográfico, contudo, era comum dentre as obras de tal temática tratar o ambiente nordestino como um personagem presente no enredo. Isto é, o Nordeste se apresenta também a partir da seca, o sol intenso, a terra dura, e as terras baixas boas para plantio, tudo isso constituía um cenário que influenciava diretamente na vida e no comportamento dos demais personagens.

Ainda assim, percebe-se um certo conformismo dos personagens em relação a esse ambiente árduo. Em diversos momentos quando é mencionado na narrativa a dureza de se viver no sertão, não se fala de uma forma lamentosa, mas conformista. Como no caso da personagem Rosa que afirma “Minha terra é esta: dura e seca, cheia de pedras e espinhos, mas quero ficar nela, quando morrer” (SUASSUNA, 2018, p.41). Nesta obra, os personagens aprendem a lidar com as características hostis que o ambiente proporciona. Contudo, é desse cenário que sai um tipo de homem tão agressivo quanto seu ambiente, o macho.

A figura do cabra macho nordestino apresenta algumas características bem particulares que o distingue de outros tipos de masculinidades deste período. O homem nordestino era um “macho rude e duro, rústico, que não aceitava desonras, nem covardias, que não levava afrontas para casa” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.217). Essa denominação era a base do ethos viril nordestino. Esse homem, representante de uma cultura agrária e patriarcal, busca constantemente marcar seu lugar social, ou seja, o indivíduo tem de estar sempre vigilante quanto ao seu portar-se como macho.

Os códigos sociais presentes nesse período eram voltados ao ethos viril, isto é, compreendiam todo o processo inconsciente e invisível dessa permanência, ou retirada, do homem na sociedade nordestina. O homem de verdade, como já mencionado anteriormente, é aquele indivíduo forte e corajoso, mas acima de tudo é aquele que mantém sua honra pessoal e familiar.



Na obra de Suassuna nós temos dois personagens que são a representação ideal desse homem viril, chefe de família e parte da cultura agrária, são eles Antônio Rodrigues e Joaquim Maranhão. Os dois cunhados brigam pelas terras em que vivem, onde “o querelante Joaquim Maranhão ocupa esta terra de pastagens altas para o seu gado, suas cabras e seus carneiros”, (SUASSUNA, 2018, p.30), porém, Antônio afirma que esta terra é dele e Joaquim invadiu. Este conflito gera uma série de acontecimentos trágicos. Porém, nesse cenário onde essas brigas por terra são constantes, Suassuna utiliza desse pano de fundo, ao constituir as ações tomadas por esses chefes de família e que o inserem no ethos viril.

Antônio, embora pelas suas ações se apresente como um homem mais pacato, estando brigando apenas para defender a herança de seu filho, ainda assim, quando o momento se apresenta, toma as atitudes de um homem viril, mostrando sua coragem e sua prontidão para a violência. Tais ações convergem com o comportamento esperado de um homem do ethos viril, do qual, quando o momento se apresenta é preciso ter coragem e tomar as atitudes necessárias.

Já Joaquim é o típico homem rústico, que embora não detenha o título de coronel, mas se apresenta com características de senhor de terras que comanda jagunços e se porta com hostilidade e brutalidade. Joaquim é o personagem que mais representa a violência praticada no sertão, o mesmo não se preocupa com as consequências de seus atos e busca constantemente manter seu lugar social ao provar que não aceita desaforos. Em certo momento, Joaquim chega a matar uma criança ao pensar que o menino estaria em comunhão com o lado rival e que naquele momento estivesse derrubando a cerca que divide as terras. Essa atitude só prova que o personagem não tem medo das consequências da justiça pelas suas ações, pois no sertão o Estado age de forma lenta e por vezes parcial (PERICÁS, 2010, p.37). Logo, por ser uma figura importante na região isso não o intimida. O personagem demonstra que seu comportamento viril é mais importante do que a vida de um inocente, pois em seu pensar ele estava com a razão e só fez para defender os seus direitos.

Essa representação de sociedade nordestina hostil é ligada ao ambiente em diversas passagens da narrativa. Em uma perspectiva em que a “terra é perdida, com o sol, as balas, a poeira” e que pessoas morrem por engano, o Nordeste vai sendo descrito como um ambiente povoado de violência e que a consequência direta é a vingança. Nesse cenário de “sangue se paga com sangue”, o indivíduo é regido por um quadro moral que não permite ao homem ter sua honra maculada. Por sua vez, o conceito de honra aqui é diretamente vinculado ao “ser homem”, pois o indivíduo “se torna homem” a partir de características ligadas a virilidade, e a honra é uma delas.





Mas é, sobretudo, um dos traços específicos das sociedades “de honra”, em que a vingança é sempre o feito do homem, do pai, do irmão ou do filho, portador do nome ou do padrão do grupo. Práticas ainda populares, muito mais do que práticas criminosas (KALIFA, 2013, p.322).

Podemos perceber a vingança como um fator social, se a virilidade opera a partir da honra, a violência proporcionada pela vingança funciona a partir de uma necessidade de se manter no ethos viril. Portanto, o conceito de prática criminosa para esses casos é deixado de lado quando pensamos que se trata de uma ação social.

A busca constante de permanência nesse ethos, traz consigo preocupações quanto ao portar e ao agir na sociedade. Um dos elementos primordiais de um “homem de verdade” é a sua palavra, esta é sagrada, ou seja, uma vez dada não pode voltar atrás, pois compromete a honra do indivíduo. Seja para prometer violência a alguém ou jurar vingança, a palavra é irreversível, uma vez dada não se pode voltar atrás. (...) Mas tem uma coisa Rosa: eu tive um momento de irreflexão e desrespeitei minha palavra. Se os outros souberem disso, estarei desonrado para sempre. (SUASSUNA, 2018, p.118)

Nessa passagem, Joaquim pede que sua filha mantenha segredo de sua palavra não comprida, isto porque, uma vez que os outros descubram, ele perde seu lugar social estando completamente desonrado, sua palavra não vai mais valer, o que significa uma morte social para ele.

Para este grupo, a morte social é pior que a morte física, com isso, o homem no sertão teme constantemente tornar-se um corpo dissidente da sociedade. Podemos ver um pouco dessa dimensão em um trecho da obra *Sem lei nem rei*, de Maximiano Campos, onde o personagem afirma que “Antes embaixo dela e coberto de vergonha, do que em cima da bicha e desgraçado na moral”, referindo-se assim a condição do sertão em que era melhor morrer do que perder sua honra (CAMPOS, 1990, p.20).

Se Ariano Suassuna buscava afastar-se de uma perspectiva política em sua obra aqui já citada, Maximiano Campos, ao contrário, demonstrava de forma bem explícita as consequências do poder dos coronéis para a população sertaneja. Embora não seja a intenção aqui colocar em foco esses problemas de cunho político, cabe apenas evidenciar os fatores sociais e culturais dentro dessas brigas de coronéis e cangaceiros, tais como, o processo de vingança dentro do ethos viril.

Nesta obra, escrita e publicada na década de 60, Maximiano Campos, utiliza do Nordeste como pano de fundo para narrar a vida de cangaceiros criados por ele, mas inspirados em nomes conhecidos historicamente, tais como Lampião, Cabeleira e Antônio Silvino. Este cenário construído pelo autor é repleto de injustiças, sofrimentos causados tanto pela geografia sertaneja



quanto pelo homem, além de uma série de acontecimentos marcados pela violência, tema que se estende durante a narrativa.

Seguindo a perspectiva da necessidade de uma vingança para não ser morto moralmente, o personagem principal de, *Sem lei nem rei*, o Capitão Antônio Braúna, relata ter entrado no Cangaço unicamente para se vingar pela morte de seu irmão, onde o autor do crime foi o coronel da Barra. Antônio afirma que foi “(...) desfeitado. Mataram meu irmão em Pedra Lascada, foram os homens do coronel da Barra. (...) Estou nisso para vingar minha honra (...)” (CAMPOS, 1990, p.28).

Já segundo o coronel da Barra, após um dos enfrentamentos como o bando de Antônio, o dono da fazenda afirma que “a fazenda da Barra não foi desmoralizada, mostramos que isto aqui é terra de macho, botamos aquela cambada para correr. Perdi três homens, mas ainda tenho vinte no rifle. Com ajuda ou sem ajuda da polícia, não me desmoraliza” (CAMPOS, 1990, p.17). Com isso, percebemos que mais do que uma violência banal, essas ações estão ligadas a um processo de educação viril, isto é, o homem a partir de uma estrutura social é moldado a seguir essas demandas que o ethos viril propõe. Podemos associar esse tipo de comportamento a uma sociedade que:

(...) cultiva de longa data uma masculinidade específica, brutal, violenta, exclusiva, uma masculinidade reduzida a seus fundamentos biológicos, um “virilismo” mesmo, que se manifesta frequentemente pela sobrevalorização da força, o enfrentamento e a dominação dos mais fracos, ou seja, todos aqueles a quem se recusa o estatuto do homem (KALIFA, 2013, p.331).

Ser colocado no lugar de dominado é o extremo oposto do que se configura o lugar de um macho viril. Portanto, surge dessa forma uma composição muito clara da sociedade nordestina do século XIX, da qual, aquele que não exerce a força, física, política ou mental, é imediatamente relegado ao papel de dominado, ou seja, o receptor dessa força. Sendo assim, esse indivíduo fica a margem do que se constitui um homem viril, isto é, um homem de verdade.

Baseado nisso, a partir de uma “ideologia viril” (HAROCHE, 2013, p.28), da qual o homem nordestino é construído, cria-se uma identidade nordestina em uma virilidade construída, pois esse conceito não faz parte de algo natural, mas sim de processos educativos que ocorrem de forma invisível, onde se tem como objetivo final a dominação masculina (BAUBÉROT, 2013, p. 207). Dessa forma, a masculinidade no Nordeste é moldada e também representada, na literatura e em outras artes, a partir da concepção de que “o homem do sertão é duro, e mais macho, aguenta tudo que é quizila” (CAMPOS, 1990, p.45).

Essa afirmação vai de encontro com a própria criação do homem nordestino durante o início do século XX onde o movimento regionalista buscava reaver um passado de bases patriarcais em que fazia um “resgate” dessa virilidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.150). Sendo



assim, a perpetuação dessa visão conservadora ocorre por consequência, principalmente, desse projeto, do qual se tinha como base o patriarcalismo rural e tradicional. As identidades são construídas a partir de relações de poder, desde o processo de inclusão ou exclusão do indivíduo, logo, mesmo as representações são parte desse processo (WOODWARD, 2014, p.19). Pensando nisso, quando demonstramos a representação do homem nordestino a partir dessas duas obras, temos de estar atentos ao local do qual elas partem, pois ambas tratam de homens escrevendo sobre um período ligeiramente recuado no tempo. Ainda assim, ambas as obras se constituem como elementos importantes no entendimento dessa sociedade marcada por conceitos de virilidade, honra e violência.

### Considerações finais

As relações sociais nordestinas são bem mais plurais do que aparentam inicialmente. A literatura se torna uma chave fundamental no estudo dessas pluralidades. A percepção que temos do típico homem nordestino, aquele ser bruto, violento, o macho, pode ser analisado sobre diferentes perspectivas.

A partir da interpretação literária, foi possível estabelecer discussões acerca da construção da identidade masculina nordestina sob um viés sociocultural. O ethos viril é constantemente representado na literatura nordestina, pois o mesmo faz parte do imaginário popular. Assim, quando analisamos este indivíduo sobre perspectivas que fogem das interpretações tradicionais, podemos chegar a interpretações que buscam entender esse quadro moral sertanejo a partir de conceitos como a honra e a virilidade.

Coube então aqui, uma análise desse modelo de ethos sendo a violência uma característica marcante, isto porque, como já foi discutido, segundo o modelo patriarcal nordestino, o homem de verdade era aquele que mantinha sua honra não importando como.

### Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Duraval Muniz de. **Nordestino: a invenção do ‘falo’- uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ANDERSON, Benedict. **“Raízes Culturais”**, In: Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.





CAMPOS, Maximiano. **Sem lei nem rei**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Famílias e escritas: a prática dos literatos e as relações familiares em Teresina nas primeiras décadas do século XX**. Tese (Doutorado em História)- UFPE. Teresina: UFPE, p.230, 2005.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO. **Apresentação**. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO (Org.). História dos homens no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Haroche, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HUNT, Lynn. **Apresentação: história, cultura e texto**. In: HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KALIFA, Dominique. **Virilidades criminosas?** In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Masculinidade e virilidade entre a Belle Époque e a República**. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO (Org.). História dos homens no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Marcos. A necessidade da História na aprendizagem escolar. In: **Ensino e pesquisa em história e humanidades nos institutos federais de educação, ciências e tecnologia: desafios e perspectivas**. FEIJÓ, Glauco Vaz e SILVA, Thiago de Faria (orgs.) – 1. ed. – Brasília: Ed. IFB, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias, volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.



## **BARBIE *DREAM GAP*:**

### **DAS PROFISSÕES INSPIRADORAS À LEGITIMAÇÃO DAS DESIGUALDADES SOCIAIS**

Gabriella Alves Guimarães Silva (UFG)<sup>160</sup>

Profa. Dra. Sheila Daniela Medeiros dos Santos (FE/UFG)<sup>161</sup>

**Resumo:** A boneca Barbie, desde o seu lançamento em 1959, logrou demasiado sucesso compilando uma multiplicidade de episódios memoráveis (GERBER, 2009). Na década de 1960, em uma época em que as mulheres majoritariamente eram ‘donas de casa’, Barbie mostrou ao mundo a sua autonomia financeira, ao comprar sua primeira mansão (*Dreamhouse*), assim como seu primeiro carro, um modelo esportivo na cor rosa. Em 62 anos de existência, Barbie contou com mais de 200 profissões em seu currículo, sendo algumas delas emblemáticas e/ou com escassa representatividade feminina, como: astronauta, médica cirurgiã, candidata à presidência dos EUA, piloto de Fórmula 1, engenheira robótica, dentre outras (OUR, 2019). Neste contexto, a Mattel criou o Projeto Barbie *Dream Gap* (Lacuna do Sonho, em tradução livre), uma iniciativa forjada em 2018, a qual intencionava inspirar o potencial ilimitado das meninas, através de modelos e conteúdos femininos com ênfase em carreiras profissionais distintas, como forma de combater o preconceito de gênero (BARBIE, 2021). A partir destas considerações, o presente trabalho objetivou problematizar o conceito de imaginário criativo implícito no Projeto Barbie *Dream Gap*. Para concretizar este trabalho realizou-se uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, consubstanciada no referencial teórico-metodológico da Psicologia Histórico-Cultural. No esteio do trabalho investigativo, indicadores de análise revelaram que o *discurso* presente no Projeto Barbie *Dream Gap* preconiza, através de diferentes modos de linguagem, determinados padrões de beleza, assim como posturas conformistas e excludentes, as quais chancelam as desigualdades sociais e propalam a aceitação tácita do ideário neoliberal que marca a sociedade capitalista.

**Palavras-chave:** Barbie; linguagem; imaginário.

## **Introdução**

Este trabalho é o recorte de uma pesquisa intitulada “Projeto *Barbie Dream Gap*: o potencial (i)limitado do imaginário criativo na educação das meninas” (SANTOS, 2021) que está sendo desenvolvida dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação, da Universidade Federal de Goiás – PIBIC/PRPI/UFG.

De acordo com a referida pesquisa, a boneca Barbie foi lançada oficialmente em 1959 e, desde então, passou a fazer sucesso no mundo dos brinquedos infantis, especialmente entre as meninas. Nos anos 60, em uma época em que atribuíam-se às mulheres, como atividade primordial, tarefas domésticas, Barbie surgiu nas propagandas mercadológicas comprando sua primeira mansão (*Dreamhouse*) e seu primeiro carro, como indicativos de independência financeira (SANTOS, 2020).

Para corroborar esta observação, qual seja, a de que a boneca representava uma mulher à frente de seu tempo, a Mattel lançou a Barbie, ao longo dos anos, figurando em mais de 200 profissões, sendo que algumas delas traziam a boneca em carreiras com pouca representatividade

---

<sup>160</sup> Graduanda em Psicologia, bolsista PIP-UFG, agabriella@discente.ufg.br

<sup>161</sup> Doutora em Educação, UNICAMP, sheiladmsantos@gmail.com



feminina, como: astronauta (1965), candidata à presidência (1992), piloto de Fórmula 1 (2000), engenheira robótica (2018), entre outras (SANTOS, 2020).

Assim, a famosa boneca mudou a indústria de brinquedos e, mesmo se adequando às demandas do público, sempre manteve-se rica, famosa, jovem, magra, com roupas e acessórios da moda, inteligente e representando um mundo de sonhos e fantasia onde, de acordo com o *marketing* produzido em torno da boneca, "tudo poderia se realizar".

Neste ínterim, a boneca Barbie se consagrou mundialmente, de tal forma que a empresa Mattel alcançou a marca de 58 milhões de peças comercializadas por ano, o que chegou a representar 100 bonecas vendidas por minuto em 150 países (OUR, 2019).

Apesar disso, alguns brinquedos também começaram a fazer sucesso entre as crianças, como as bonecas-princesas da *Disney*, os videogames e os jogos eletrônicos, de modo a colocar a boneca Barbie para escanteio (SANTOS, 2020). Este aspecto propiciou a queda na receita líquida da Mattel e a empresa passou a ocupar baixas posições em relação às projeções de mercado que eram realizadas.

Neste contexto, a Mattel, com o intuito de melhorar seus negócios, decidiu investir na criação de projetos inovadores para atrair e reconquistar, novamente, a atenção de seu público-alvo. Dentre estes novos empreendimentos destacou-se o Projeto Barbie *Dream Gap* (Lacuna do Sonho, em tradução livre), o qual foi forjado em 2018 com o objetivo de inspirar meninas a explorarem seu potencial ilimitado, através da figura feminina, chamando a atenção para as várias carreiras e profissões diferentes que a boneca poderia assumir como forma de combater o preconceito de gênero (BARBIE, 2021).

Entretanto, levando em consideração um sistema baseado no lucro e na produção de bens sustentado pelo neoliberalismo, é importante lançar olhares mais críticos diante do Projeto Barbie *Dream Gap* e discutir as questões que envolvem a dimensão do imaginário criativo propagado por este projeto na formação humana das meninas.

Com foco nesta preocupação, o presente trabalho procurou, primeiramente, discorrer sobre o referencial teórico que fundamentou e deu consistência ao estudo. Na sequência, buscou especificar a natureza da metodologia e o delineamento dos procedimentos técnicos utilizados durante o processo investigativo. Em seguida, procurou apresentar os resultados e as discussões empreendidas ao longo do trabalho, explicitando o conceito de imaginário criativo e relacionando-o ao Projeto Barbie *Dream Gap*. E, por último, dedicou-se a reiterar a contribuição do estudo vislumbrando um olhar crítico acerca do imaginário implícito no Projeto Barbie *Dream Gap*, uma vez que, seguindo as preleções de Vigotski (1998), o imaginário criativo é edificado a partir das





experiências históricas e culturais da criança ao representar os papéis sociais que fazem parte das vivências humanas.

### O referencial teórico como possibilidade de promoção de rupturas

Ao discutir as questões que envolvem o imaginário e a criatividade, este trabalho adota como referencial teórico a Psicologia Histórico-Cultural, cujo precursor e principal representante é Lev S. Vigotski (2007, 2009). Esta abordagem teórica apresenta alguns pressupostos básicos que possibilitam pensar sobre os mais diversos temas, de modo que a compreensão do que está sendo investigado pode ser feita de forma consistente e coerente com algo que é proposto. Estes pressupostos podem ser sintetizados em três aspectos primordiais, quais sejam: a) o homem é um ser cultural, resultado da atividade do trabalho – através da qual lhe é possível, simultaneamente, transformar a natureza para suprir suas necessidades básicas e se modificar, desenvolvendo aspectos específicos e peculiares à condição humana; b) o psiquismo humano é produto da história social e cultural dos homens, sendo que o cérebro é, ao mesmo tempo, matéria que dá origem ao funcionamento psicológico e condição imprescindível, embora não suficiente, para a aquisição da constituição humana (VIGOTSKI, 2009); c) toda atividade do homem possui natureza imaginária, de forma que pode ser entendida através do conceito de *mediação simbólica*, conceito este, por sua vez, cunhado na teoria marxista das relações sociais e de produção.

Considerando tais pressupostos, pode-se afirmar que é no materialismo histórico e dialético, em que se tem a relação entre homem e natureza, que se inscreve o ponto nodal que se torna palco para a discussão do imaginário criativo propagado pelo Projeto Barbie *Dream Gap*, como propulsor de um potencial ilimitado que não se adequa à realidade da educação das meninas. Outrossim, a importância desses pressupostos para este trabalho está na noção de que entre o real e o simbólico há o imaginário, cujo acesso é dado somente ao sujeito quando este transforma a realidade objetiva em material subjetivo e, posteriormente, expressa sua subjetividade na materialidade física, transformando a objetividade em si.

Neste sentido, o conceito de imaginário é inseparável do trabalho sendo entendido como “campo de mediação caracterizado por um movimento interdependente, no qual ao mesmo tempo em que ocorre a transformação do objeto e a subjetividade do sujeito, sucede a transformação da própria objetividade” (SANTOS, 2021). Sendo assim, é na *práxis social* que o sujeito passa pelo princípio da dialética já que, ao agir de forma concreta sobre o mundo, transforma a si mesmo.

Nesta ambiência, é importante frisar que o termo *práxis*, neste trabalho, é compreendido a partir da perspectiva de Saviani (2007), ou seja, como uma atividade humana prática fundamentada



teoricamente. De acordo com este autor, a *práxis* [...] implica uma unidade dialética entre teoria e prática, o que significa que se trata de uma atividade cujos objetivos não se realizam apenas subjetivamente; ao contrário, trata-se de resultados que se manifestam concretamente (SAVIANI, 2007, p. 151).

Ao se deparar com os estudos sobre imaginário, é nítido haver discussões polêmicas e diversas, especificamente no pensamento psicológico, pois este conceito ora se vincula a uma ideia de fantasia, algo deformado da realidade, ora é ligado ao funcionamento da imaginação.

Desse modo, diante do quadro esboçado, este trabalho apresenta como foco de análise: a problematização do conceito de imaginário criativo implícito no Projeto *Barbie Dream Gap*, a fim de consolidar uma investigação circunstanciada, de rigor epistemológico, que resulte em uma contribuição original acerca da temática em estudo.

Sendo assim, à luz do projeto de pesquisa ao qual este trabalho está vinculado, procurou-se desvelar algumas questões relativas à problemática apresentada, de modo que propôs-se um debate atual considerando outros aspectos pertinentes com os quais o objeto de pesquisa delineado estabelece relações, quais sejam: o corpo e o gênero.

### **A metodologia e a configuração do modo de caminhar**

Este trabalho pautou-se em uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, baseada em obras especializadas e referentes à temática investigada.

Segundo Minayo (2017, p. 16), “a cientificidade da pesquisa qualitativa se comprova, teoricamente, pelos fundamentos de sua abordagem”. Para esta autora, no âmago dos marcos filosóficos e sociológicos, os pesquisadores pioneiros da abordagem qualitativa se debruçaram em diversas tendências teóricas, guiados pela análise de situações reais e concretas, de modo a considerarem as relações espaço-temporais que se expressavam por meio de significações as quais os indivíduos atribuíam às suas vivências.

Estes pesquisadores, segundo Minayo (2017), possuíam como referência a existência da (inter)subjetividade e do simbólico nas relações sociais e procuravam trazer para o interior das análises, o indissociável embricamento entre sujeito e objeto, entre fatos e significados e entre estruturas e representações.

A partir destas considerações, é de extrema relevância pontuar, de acordo com Bachelard (2006), que a qualidade do conhecimento produzido está ligada à qualidade metodológica. Daí a importância dos pesquisadores qualitativos fundamentarem de forma concisa e segura, o objeto de estudo investigado, a fim de evitarem, durante toda a pesquisa, certezas, leituras parciais e



superficiais e acesso a fontes duvidosas ou passíveis de edição por qualquer usuário.

Por conseguinte, para o levantamento das produções científicas existentes relacionadas ao objeto de análise, procurou-se desenvolver uma revisão bibliográfica nos seguintes buscadores que constavam no rol de *sites* confiáveis de pesquisa científica: Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Biblioteca Eletrônica da *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO) e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

No que diz respeito à realização da busca nos portais mencionados, procurou-se traduzir o tema da pesquisa para a linguagem da indexação: palavras-chaves, unitermos ou descritores, elencando-os de modo a constituir estratégia de investigação para o levantamento bibliográfico.

Por fim, após o levantamento e seleção dos materiais pertinentes, fez-se um estudo sistematizado acerca do conceito de imaginário criativo atrelado ao Projeto Barbie *Dream Gap* e posterior elaboração de fichamentos com os aspectos fundamentais e essenciais para a elaboração e estruturação do trabalho.

## Resultados: desvelando a essência da aparência

Através deste trabalho foi possível compreender que, no desenvolvimento do imaginário infantil, a linguagem assume um papel importante, de modo que, para Vigotski (1998), ela está atrelada ao imaginário, uma vez que funciona como uma forma da criança representar a si mesma, representar outra coisa e pensar sobre tal. O imaginário é constituído nas interações sociais que são uma consequência do desenvolvimento da linguagem. Na Psicologia Histórico-Cultural as interações sociais assumem papel relevante, uma vez que

[...] os outros do grupo social são participantes necessários da formação do indivíduo. Isso porque as relações sociais estão na gênese de todas as funções individuais; essas originam-se das formas de vida coletiva, dos acontecimentos reais entre pessoas (GÓES, 2000, p. 120).

Sendo assim, as relações sociais são internalizadas pelo indivíduo e se transformam em funções psicológicas, ou seja, passam a fazer parte da constituição do ser humano, afinal, “nós nos tornamos nós mesmos através dos outros” (VYGOTSKY, 1989, p. 56 *apud* PINO, 2000, p. 65).

Para Vigotski (1998, p. 122), “a linguagem libera a criança das impressões imediatas sobre o objeto [...]. A criança pode expressar com palavras também aquilo que não coincide com a combinação exata de objetos reais ou das correspondentes ideias”.





O aparecimento da linguagem não é o único ponto importante no desenvolvimento do imaginário, tem-se a vida posterior da criança, especificamente na escola, em que ao se deparar com algo novo em termos conceituais, a criança pode pensar sobre aquilo de forma imaginada antes de assumir como verdadeiro. Assim, a formação de conceitos também é vista como crucial, pois ela abre espaço para conexões mais complexas.

Sendo assim, o conceito de imaginário aqui utilizado é trabalhado por Pino (2006), de modo que, este aparece

[...] enquanto poder criador desenvolvido pela humanidade no decorrer da história – deve apresentar-se em cada um dos homens como processo subjetivo que antecede os seus atos de criação, de efetivação no plano do real ou do simbólico daquilo que havia sido produzido no campo do imaginário. Nesta direção, o campo do imaginário é um campo da subjetividade restrita, ao qual só o sujeito tem acesso antes que seus conteúdos se tornem expressões objetivas da subjetividade (CRUZ, 2015, p. 363 *apud* PINO, 2006, p. 54).

Neste sentido, é possível compreender que o imaginário é constituído na e pela realidade do sujeito, ou seja, não é somente produto da fantasia e da desconexão com o real, pelo contrário, os elementos da realidade são essenciais para sua construção.

Ademais, a criatividade aparece como fundamental e atrelada ao imaginário, uma vez que, segundo Vigotski (2014, p. 3), “[...] além da atividade reprodutora, é fácil descobrir no homem outro tipo de atividade, a que combina e recria [...] que faz do homem um ser que se projeta para o futuro, um ser que cria e modifica o seu presente”.

Nesta direção, cumpre lembrar, segundo Oliveira e Lima (2017, p. 1400), que o contexto cultural e as relações sociais experienciadas ao longo da história de vida são primordiais para a constituição e o desenvolvimento dos processos criativos dos sujeitos. Sendo assim,

[...] a concepção histórico-cultural adiciona, portanto, mais um elemento para a atividade criadora do homem: a base extracerebral da formação das funções psicológicas superiores, dentre as quais está a criatividade. Esse substrato extracerebral é constituído das relações formadas na atividade externa do homem, nas quais se faz uso de instrumentos e signos externos que, ao serem internalizados, reorganizam em novos patamares as funções psicológicas humanas. Mediante essas relações, dos instrumentos e signos, é possível que se tenha acesso àquilo que não foi vivido, experienciado (OLIVEIRA; LIMA, 2017, p. 1401).

Destarte, ao abordar o imaginário e, conseqüentemente, a criatividade, faz-se necessário referenciar também, embora de forma implícita, o potencial criativo, uma vez que este possibilita a existência das invenções humanas através de novas combinações e reformulações.



De acordo com Beltrame, Rodrigues e Both (2015), a produção do imaginário criativo como potencialidade humanizadora edifica-se com base em uma relação pautada nas interações sociais, na linguagem, na afetividade e no desenvolvimento da autonomia e da alteridade. Esta assertiva traz implícita a dinâmica de se trabalhar com os instrumentos e os signos da cultura.

Sendo assim, cabe questionar qual imaginário vem sendo propagado pelo Projeto Barbie *Dream Gap*, uma vez que este estimula as meninas a explorarem seu potencial “ilimitado” através dos sonhos e do mundo colorido da boneca. Nota-se que há uma desconsideração da realidade em que essas meninas estão inseridas, pois muitas delas sequer têm acesso a boneca, quanto mais a oportunidades concretas capazes de as conduzir à profissões propagadas pelo projeto em questão. É preciso ter em conta que um número elevado de meninas em nosso país não têm a possibilidade de nem mesmo ingressar na escola, pelo fato de viverem em situação de extrema pobreza e precisarem trabalhar para ajudar em casa (FERREIRA, 2018), muitas vezes recorrendo à prostituição como forma de sustento.

Nesta perspectiva, as meninas são influenciadas por esse imaginário e potencial criativo ilimitados, imaginário este, por sua vez, que não é somente simbólico, pois contém também elementos da realidade. Deste modo, quando essas meninas partem para a transformação da realidade objetiva, muitas vezes, se deparam com obstáculos inimagináveis e percebem que esse mundo de sonhos e realizações, especificamente o alcance da profissão de prestígio desejada, é quase inalcançável para elas que são marginalizadas de diversas formas.

Além disso, a boneca Barbie propaga, em algumas profissões, um ideal do que seria considerado uma profissão de prestígio descartando, assim, as representações que as meninas possuem de sua própria realidade em que, na maioria das vezes, não há pessoas à sua volta que exercem tais profissões. É válido ressaltar que o prestígio propalado pela boneca em seus 62 anos de existência é atrelado ao sucesso, tal como concebido pelo neoliberalismo. Logo, as profissões focadas pela Mattel são aquelas que remetem ao êxito em torno do capital e que, na realidade, legitimam a fixidez imposta pelos códigos, linguagens e normas sociais acerca das questões sobre corpo e gênero.

Em relação a este aspecto convém mencionar Le Breton (2007) que, com uma visão peculiar, circunscreve pontos epistemológicos e discursivos do corpo, tornando-o referência àqueles que se debruçam nos estudos sobre o corpo como *locus* de análise científica. Este autor entende o corpo como um fenômeno cultural e social no qual estão inscritos elementos simbólicos que repercutem no imaginário social.



Na cotidianidade das esferas pública e privada, as representações do corpo estão imbricadas ao conjunto de sistemas simbólicos, uma vez que a mediação do corpo se traduz “no vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (BRETON, 2007, p. 07).

Os modos de falar, vestir, comportar-se são estabelecidos pelas significações das convenções sociais e culturais vigentes em cada momento e contexto histórico. Com efeito, o corpo é responsável pela origem e propagação das significações que consubstanciam a existência individual e coletiva do indivíduo; ele é o ponto de interseção da relação natureza/cultura na qual a existência humana toma forma através das vivências singulares.

Neste cenário, os estudos de Le Breton (2007) sobre as representações sociais construídas em torno do corpo colocam em evidência o modo pelo qual as relações sociais se instauram em determinada sociedade, uma vez que as significações do corpo determinam o papel, o tempo e o espaço em que se dão as práticas sociais.

A naturalização e os estereótipos atribuídos ao corpo passam a constituir fenômenos sociais e simbólicos que repercutem na socialização das meninas com base na premissa de que a cultura afeta o imaginário que se tem sobre a feminilidade. Parte-se, portanto, do pressuposto de que as questões sobre corpo e gênero constituem um campo de tensões e embates de relações de poder, as quais indubitavelmente afetam as experiências e as expectativas das meninas.

Neste sentido o corpo passa a ser concebido como um conjunto de fronteiras transitórias, individuais e coletivas, que questiona as demarcações estabelecidas politicamente e que procura inquirir as representações de gênero e significações performáticas que desestabiliza e desnaturaliza o gênero que se vincula a um discurso heteronormativo (BUTLER, 2010).

Sendo assim, é preciso questionar e observar qual a intenção existente por trás da propagação da ideia de um imaginário em que tudo é possível e que basta às meninas permitirem-se sonhar. Isso porque estamos falando de uma empresa, a Mattel, inserida no sistema capitalista que busca atender as demandas de determinado público em prol do aumento de sua receita, impondo uma representação de corpo e gênero que chancela determinados estereótipos (LOURO, 2010).

Outrossim, é fundamental compreender que a maioria das meninas são vítimas de um sistema que endossa a injustiça e as desigualdades sociais, um sistema que elas terão que enfrentar em oposição ao imaginário implícito no Projeto Barbie *Dream Gap*.

## Considerações Finais

O conceito de imaginário criativo implícito no Projeto Barbie *Dream Gap* ao ressaltar as





carreiras profissionais distintas, funciona como um catalisador do potencial (supostamente) ilimitado na educação das meninas e enfatiza modelos e conteúdos femininos qualificados como ‘inspiradores’.

A partir do projeto *Barbie Dream Gap*, a Mattel tenta demonstrar sua preocupação acerca da representatividade feminina nas profissões incentivando, assim, as meninas a explorarem seu potencial ilimitado. Entretanto, o projeto em si surge como uma tentativa de impulsionar as vendas da boneca, legitimando estereótipos de gênero e ignorando as desigualdades sociais.

Nesta ambiência, de acordo com Sant'Anna (1995), convém enfatizar que a secular pretensão de conhecer, manipular e controlar o corpo feminino não se limita à esfera científica, mas abrange o psíquico e o orgânico, o real e o imaginário, a tecnologia e a sociedade.

Segundo Goellner (2010), o corpo pode ser representado por nossas intervenções culturais, pelas roupas que usamos, pela imaginário que dele se produz. Desta forma, não é apenas a materialidade biológica que o constitui e o representa, mas sobretudo as significações sociais e culturais que a ele imputamos, uma vez que o corpo é cenário e inscrição cultural das vivências do indivíduo.

Ao ponderar que as relações de poder são discursivas, as representações sociais acerca do corpo se destaca nos enfrentamentos e demarcações de espaço nas relações interpessoais, subvertendo as fronteiras do gênero, uma vez que “o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (LE BRETON, 2007, p. 08).

Sendo assim, percebe-se que o *discurso* presente no Projeto *Barbie Dream Gap* impõe ao imaginário das meninas, ao mesmo tempo em que preconiza, através de diferentes modos de linguagem, determinados padrões de gênero, formas de modelar os corpos e civilizar as aparências, assim como posturas conformistas, as quais chancelam as desigualdades sociais, disseminando a aceitação tácita do ideário neoliberal que caracteriza a sociedade capitalista.

A empresa afirma trazer um potencial criativo infinito ao representar a boneca em várias profissões. Por outro lado, é propagado um sentido de imaginário criativo que desconsidera o contexto em que muitas meninas estão inseridas, além de incentivar um ideário de feminilidade bem sucedida através de algumas profissões consideradas de prestígio.

É essencial que as meninas saibam que elas podem imaginar e desejar o que quiserem, mas é preciso que lhes sejam dadas condições concretas para a realização daquilo que imaginam e almejam, pois, caso contrário, o projeto é mais uma tentativa de inclusão excludente.



## Referências

BARBIE. *Barbie celebrates roles models*. © 2021 Mattel. Disponível em: <https://barbie.mattel.com/en-us/about/role-models.html>. Acesso em: 11 mai. 2021.

BACHELARD, G. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BELTRAME, L.; RODRIGUES, T.; BOTH, F. O imaginário criativo como instrumento de construção do humano concreto na infância. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 12, 2015, Paraná. Anais [...] Paraná: EDUCERE, 2015. Disponível em: [https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20213\\_9461.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20213_9461.pdf). Acesso em: 29 nov. 2021.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (Org.). *O Corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

FERREIRA, L. Meninas são mais do que dobro de meninos entre jovens fora da escola e sem atividade remunerada, 27 de março de 2018. *Gênero Número*. Disponível em: <https://www.generonumero.media/meninas-sao-mais-do-que-o-dobro-dos-meninos-entre-jovens-que-nao-completaram-ensino-medio-e-nao-exerцем-atividade-remunerada/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GERBER, R. *Barbie e Ruth*. São Paulo: Ediouro, 2009.

GÓES, M. C. R. A formação do indivíduo nas relações sociais: contribuições teóricas de Lev Vigotski e Pierre Janet. *Educação & Sociedade*. 2000, v. 21, n. 71, p. 116-131. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/QG7YrQc3fwpy9KcChT37rSd/?lang=pt#>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LOURO, G. L. A escolarização dos corpos e das mentes. In: LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 11. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MINAYO, M. Cientificidade, generalização e divulgação de estudos qualitativos. *Ciência e Saúde Coletiva*, n. 22, v. 1, jan. 2017, p. 16-17. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/y43fVcvWNCgytVNB6gKqzG/?lang=pt>. Acesso em: 15 dez. 2021.

OLIVEIRA, A.; LIMA, A. Vigotski e os processos criativos de professores ante a realidade atual. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 1399-1419, out./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/T38MhGkwn35JLT33Zhct4Cr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 nov. 2021.



OUR history. *Barbie Mattel*, California, ©2019. Disponível em: [https://barbie.mattel.com/en-us/about/history.html?icid=all\\_header\\_top-nav\\_history\\_p6](https://barbie.mattel.com/en-us/about/history.html?icid=all_header_top-nav_history_p6). Acesso em: 30 abr. 2021.

PINO, A. O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*, Campinas, SP, ano XXI, n. 71, Jul./2000, p. 45-78. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/gHy6pH3qxxynJLHgFyn4hdH/?lang=pt>. Acesso em: 16 dez. 2021.

PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 17, n. 2, p. 47-69, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643628>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SANT'ANNA, D. B. Corpo e história. *Cadernos de subjetividade*. Núcleo de Estudo e Pesquisa da Subjetividade – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica – PUC/SP, 1995, v. 2, p. 243-266.

SANTOS, S. D. M. Ciladas do novo estilo Barbie: subserviência e hegemonia na constituição da identidade das meninas. *Pós-limiar*, Campinas, v. 3, 2020. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/pos-limiar/article/view/4786> Acesso em 16 dez. 2021.

SANTOS, S. D. M. Projeto Barbie *Dream Gap*: o potencial (i)limitado do imaginário criativo na educação das meninas. 2021. 3f. *Plano de Trabalho*, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2021.

SAVIANI, D. *Do senso comum à consciência filosófica*. Campinas, SP: Autores Associados, 2007.

VIGOTSKI, L. S. *O desenvolvimento psicológico na infância*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIGOTSKI, L. S. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIGOTSKI, L. S. *Imaginação e criatividade na infância*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.





# O PANO DA COSTA E OS BALANGANDÃS DAS QUITANDEIRAS, DO LADO DE LÁ E DE CÁ DO ATLÂNTICO, NA POESIA CANTADA DE RUI MINGAS E DORIVAL CAYMMI

Estefânia de Francis Lopes (USP)<sup>162</sup>

**Resumo:** Com o intuito de melhor compreender as formas distintas de representação das mulheres com papéis sociais específicos e do quanto as personagens femininas, mais notadamente, as quitandeiras angolanas e brasileiras, apresentam características reveladoras, como a conquista de uma identidade por meio de seu ofício, buscamos apreender, em nossa pesquisa, de que maneira essas personagens do plano real são representadas na literatura. Tencionamos, por meio da análise literária, fomentar uma reflexão de valorização da história de luta pela sobrevivência e de reconhecimento do passado histórico dessas mulheres trabalhadoras. Nesse sentido, procuramos dar visibilidade às figuras reais que inspiraram personagens nas literaturas angolana e brasileira. Em nossa análise estética, mantemos um diálogo com outras áreas do saber e das artes (FANON, 1979), por uma via intersemiótica e interdisciplinar condizente aos Estudos Comparados (CARVALHAL e COUTINHO, 1994; INÁCIO, 2018). Para o presente artigo, por considerarmos, desde nossa pesquisa de mestrado, as letras das canções próximas da poesia e da crônica, selecionamos as canções “Makezu”, de Rui Mingas, e “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi (KUSCHICK, 2016; GARCIA, 2013), que apresentam em suas narrativas poéticas a quitandeira como personagem central e nas quais aspectos socioculturais são revelados por suas vestimentas (NEGREIROS, 2021).

**Palavras-chave:** Quitandeiras; vestimentas; representação; canções angolanas e brasileiras; análise literária comparada.

## Introdução

Em nossa pesquisa de doutorado, nos centramos na representação das quitandeiras na ficção angolana e brasileira, onde se incluem poemas, contos, romances e canções populares. Partimos da hipótese de que essas mulheres negras e/ou mestiças conquistaram uma identidade por meio do trabalho. Ao mercarem com seus pregões por ruas e mercados, mantinham a sua sobrevivência e a de familiares e/ou ainda auxiliavam na compra de alforrias, no contexto brasileiro, e nos estudos dos filhos, no contexto angolano.

Para o presente artigo, selecionamos duas canções em que as quitandeiras são centrais na narrativa poética: “Makezu”, de Rui Mingas, e “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, e nas quais observamos como as suas vestimentas revelam características sociais sobre essas mulheres trabalhadoras.

Dessa forma, para a análise a seguir das letras das canções, adotamos a metodologia do comparativismo literário considerando tanto a estrutura formal quanto o contexto histórico-literário-cultural (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 242), uma vez que a Literatura Comparada pressupõe relacionar não apenas textos literários, mas também com outras áreas do

<sup>162</sup> Doutoranda pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP/USP). Orientador: prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio. E-mail: estefania.lopes@usp.br.



conhecimento e das artes. Assim, a partir da letra da canção, nossa análise considera os aspectos específicos deste gênero ao mesmo tempo em que procura revelar o quanto da narrativa literária comporta a letra da canção popular.

### “Makezu” - As cores dos panos da Vó Ximinha

O compositor Rui Mingas, é natural de Luanda, nascido em 1939. Mais precisamente, Rui Alberto Vieira Dias Rodrigues Mingas pertence ao que Kuschick identifica como “talvez, a elite intelectual do país” (2016, p. 95), - sendo comum a união matrimonial entre os Vieira Dias, Van-Dúnem e Mingas -, por estabelecerem uma condensação entre as músicas tradicionais angolanas com a chamada cultura Ocidental (KUSCHICK, 2016, p. 95). Autor do Hino da República de Angola, “especializou-se em musicar poemas de escritores angolanos” (KUSCHICK, 2016, p. 95), conforme o próprio hino nacional, em que musicou os versos da poesia de Manoel Rui, bem como, “Makezu”, poema de 1961 de Viriato da Cruz.

A ficção angolana, por nós analisada, apresenta como contexto político-social a colonização portuguesa em Angola e a luta pela independência. Como exemplificado nas 3 estrofes iniciais do Hino angolano musicado por Rui Mingas, nas quais evoca-se a data do levante de 4 de Fevereiro de 1961, em que uma revolta popular eclodiu, desde então, dando força à luta pela independência em Angola (WHEELER; PÉLISSIER, 2013), como também, a homenagem àqueles que lutaram pela nação,

Ó Pátria, nunca mais esqueceremos  
Os heróis do 4 de Fevereiro  
Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos  
Tombados pela nossa independência

Honramos o passado e a nossa história  
Construindo no trabalho um homem novo  
Honramos o passado e a nossa história  
Construindo no trabalho um homem novo

Angola, avante  
Revolução, pelo Poder Popular  
Pátria unida, liberdade  
Um só povo, uma só nação

Hino nacional de Angola  
(Letra: Manuel Rui Monteiro, 11 nov. 1975. Música: Rui Mingas)

O cantor e compositor Rui Mingas faz parte da geração de músicos angolanos ligados ao semba, como Waldemar Bastos, outro compositor que faz parte do *corpus* da nossa pesquisa. De



acordo com o dicionário *Kimbundo-Português* a palavra *semba* vem do plural *masémba*, correspondente à umbigada, na dança (ASSIS JUNIOR, s/d, p. 279). O *semba* é um gênero musical angolano, que se tornou símbolo cultural da nação, caracterizado tanto por uma definição popular, correspondente a diversos significados de caráter social - como o jeito de ser angolano, o ritmo do caminhar - quanto por uma dança (BIGAULT apud. KUSCHICK, 2016, p. 32), o que inclui outros gêneros da tradição musical urbana, como *kazukuta*, *rebita*, entre outros (KUSCHICK, 2016, p. 32). Dessa forma, Rui Mingas pertence à geração de músicos que se voltaram para expressões culturais tradicionais de povos do litoral e do interior do país e as readaptaram, fazendo parte do movimento *Vamos descobrir Angola!*, que foi um engajamento de intelectuais e artistas, ao se voltarem e valorizarem a cultura angolana, uma vez que esta durante a colonização portuguesa era subjugada como inferior à cultura europeia.

“Makezu” é um poema de 1961 de Viriato da Cruz, musicado por Rui Mingas em 1974<sup>163</sup>, do qual ele faz uma adaptação, mantém as 4 estrofes iniciais e o pregão da quitandeira vó Ximinha, e não inclui as 6 estrofes finais do poema, correspondentes ao diálogo desta com outro mais-velho. Os versos musicados por Rui Mingas narram como o pregão da quitandeira, que anuncia em quimbundo: “Kuakié! [- amanheceu!] makezu”, não chama mais a atenção de boa parte dos angolanos.

A seguir a letra da canção,

O pregão da avó Ximinha  
É mesmo como os seus panos,  
Já não tem a cor berrante  
Que tinha nos outros anos.  
Avó Xima está velhinha,  
Mas de manhã, manhãzinha,  
Pede licença ao reumático  
E num passo nada prático  
Rasga estradinhas na areia...

Lá vai para um cajueiro  
Que se levanta altaneiro  
No cruzeiro dos caminhos  
Das gentes que vão pr'a Baixa.

Nem criados, nem pedreiros  
Nem alegres lavadeiras  
Dessa nova geração  
Das "venidas de alcatrão"  
Ouvem o fraco pregão  
Da velhinha quitandeira.

- "Kuakiè... Makèzú... Makèzú..."

<sup>163</sup> Rui Mingas lançou “Makezu” no álbum *Temas angolanos*, de 1974, e depois regravou no CD *Memória*, 2011. Vale referir, que a canção também foi gravada por Martinho da Vila no álbum *3.0 Turbinado*, de 1998.





A primeira estrofe: “O pregão da vó Ximinha/ É mesmo como seus panos/ Já não tem a cor berrante/ Que tinha nos outros anos”, apresenta em seus versos iniciais uma metáfora da perda do brilho da cor dos panos da vestimenta da quitandeira comparada à perda da força do pregão. A estrofe seguinte parece indicar que essa perda está relacionada à passagem do tempo e pela idade avançada da quitandeira, como verificamos nos versos: “Avó Xima está velhinha” e “Pede licença ao reumático/ E num passo nada prático/ Rasga estradinhas na areia...”.

No entanto, o que se revela, sobretudo na última estrofe da canção, é que a perda do brilho dos panos e, conseqüentemente, da força do pregão está mais diretamente relacionado ao desinteresse pelo produto comercializado, a noz de cola, por parte dos trabalhadores angolanos, sendo estes exemplificados por criados, pedreiros e lavadeiras, que descem para a Baixa, região onde há mais infraestrutura, em que, por exemplo, as ruas são asfaltadas. Pois, ao anunciar o produto, a quitandeira não tem mais a atenção dos fregueses, uma vez que o *makezu* (em quimbundo, plural de noz de cola, do singular *dikezu*), fruto comercializado por ela, tradicionalmente consumido na madrugada, antes do amanhecer, e, portanto, antes do café da manhã, para se ter energia no início do dia, já não faz parte do hábito dos trabalhadores.

Nem criados, nem pedreiros  
Nem alegres lavadeiras  
Dessa nova geração  
Das "venidas de alcatrão"  
Ouvem o fraco pregão  
Da velhinha quitandeira.

A estrofe acima revela o desinteresse desses trabalhadores, da “nova geração/ das ‘venidas de alcatrão”, portanto, representantes de uma geração que não cultiva mais os hábitos de mascar a raiz de cola ou de tomar a bebida feita com *makezu* para se ter a energia necessária até o horário do café da manhã completo. Como também, são aqueles que frequentam as avenidas asfaltadas, ainda que como trabalhadores, mas já sendo influenciados pelos hábitos da “modernização” imposta pela colonização portuguesa em Angola.

As avenidas de alcatrão são um contraste com os caminhos percorridos pela Vó Ximinha, que “rasga estradinhas na areia” e senta à sombra do “cajueiro/ Que se levanta altaneiro/ No cruzeiro dos caminhos”, sendo a areia e o cajueiro elementos naturais da terra, realçando a expressão da “cidade cindida em dois”, de Frantz Fanon (1979), ao refletir sobre as divisões socioespaciais das cidades colonizadas. De um lado, as ruas asfaltadas, com oportunidades de trabalho e, de outro, as ruas cobertas pela areia vermelha, *musseque*, em quimbundo, que passou a denominar os bairros marginalizados, com moradias simples. Na canção, Vó Ximinha, com seu trabalho informal, encontra-se justamente no entrecruzamento desse universo “cindido em dois”.



A metáfora utilizada na poesia, em que a perda da cor dos panos é igualada ao desinteresse pelo pregão do makezu, pode ser lida como mais um elemento tradicional que se perde com a colonização. Os panos da vestimenta das quitadeiras angolanas são referidos por Pepetela, em *Luandando*, como um elemento característico: “E quando se pensa nas quitadeiras de Luanda, visualiza-se uma senhora forte, mais alargada ainda pelos numerosos panos, sentada atrás de sua banca, e em diversos textos literários justamente por sua beleza” (1991, p. 139). Presente também na ficção de Jofre Rocha, no conto sobre a quitadeira Nga Palassa, ao elogiar o quanto os panos e as missangas a tornam mais vistosa: “[...] Nos panos pintados, com as missangas nos braços e nas pernas, bonita de verdade...” (ROCHA, 1980, p. 21). Ou ainda nos versos de Luandino Vieira, em “Canção para Luanda”: “Zefa mulata/ – os panos pintados/ Garridos/ De engano”, em que o jogo das palavras revela o contraste da exuberância das cores dos panos (garridos) com os enganos sofridos pela quitadeira Zefa.

### “O que é que a baiana tem?” - Os balangandãs

Ao nos voltarmos para as mulheres negras dos séculos XVIII e XIX, no Brasil, em especial, às quitadeiras, chegamos às “bainas”, assim chamadas justamente por suas vestimentas, um traje que remonta à memória ancestral e que remete ao sagrado, como uma das heranças da estética de mulheres africanas. Conforme Hanayrá Negreiros, “o fio condutor dessas estéticas, de joias, balangandãs, turbantes, vêm do outro lado do Atlântico. Memórias e culturas daquelas que vieram de maneira forçada, tornando-se escravizadas”, mas que complementaram o que Negreiros denomina como “negras maneiras de vestir”<sup>164</sup>.

Dorival Caymmi chega ao Rio de Janeiro em 1938 e já em 1939 grava seu primeiro *single*, com as canções “O que é que a baiana tem?” do lado A e do lado B, “A preta do acarajé”, sendo interpretadas por Carmen Miranda. Se em “A preta do acarajé” Caymmi recorre a sua memória auditiva, ao lembrar-se do som dos pregões nas ruas da sua infância na Bahia, como se referem os versos iniciais, “Dez horas da noite/ Na rua deserta/ A preta mercando/ Parece um lamento”, em “O que é que a baiana tem?”, o compositor recorre a sua memória visual sobre as bairanas, vendedoras de acarajé e de diversos outros produtos, ao citar item por item desta indumentária (torso de seda, brinco de ouro, pano da costa, bata rendada, saia engomada, entre outros) no decorrer da canção. Embora, haja uma versão de que a jovem vendedora de acarajé, Luiza

<sup>164</sup> NEGREIROS, Hanayrá. Palestra: Investigando as histórias e os usos dos balangandãs a partir da Coleção de Ema Klabin, realizada via *Zoom*, pela Casa Museu Ema Klabin em 13 Nov. 2021.



Franquelina da Rocha, tenha sido a inspiradora para esta canção ao ser procurada por ele e por Carmem Miranda, em março de 1938, quando ela recusou fazer uma fotografia e acabou descrevendo para o compositor os seus trajes enquanto ele anotava em um caderninho. O depoimento de Gaiaku Luiza de Oyá, importante sacerdotisa do Candomblé Jeje-Mahi no Brasil, se encontra no documentário realizado pela TVE Televisão Educativa da Bahia, com direção, roteiro e edição de Soraya Públio de Castro Mesquita, disponível no Youtube<sup>165</sup>.

Entre musas e memórias, as histórias sobre a canção ampliam nosso horizonte de interpretações sobre a análise ficcional. O que se sobressai das duas hipóteses é a contemplação cultivada por Caymmi, como observado por Walter Garcia sobre as canções do compositor baiano, “cuja poesia se fundamenta no exercício de contemplar o mundo revelando a beleza que as coisas têm em si mesmas, despidas de qualquer ornamentação” (GARCIA, 2013, p. 86). Bem como a precisão e a essencialidade do que é poeticamente narrado, a exemplo de “O que é que a baiana tem?”, em que “a adjetivação é precisa e essencial, servindo para compor uma figura de traço limpo, que a constante reiteração dos versos cantados cuida de amplificar e enriquecer, valorizando o que podia passar despercebido no dia a dia” (GARCIA, 2013, p. 86). Essa figura necessitava desta precisão, uma vez que Caymmi tinha como objetivo, ao compô-la, mostrar aos cariocas a típica baiana, por isso “quis qualificar a baiana”, como conta em biografia escrita por sua neta, Stella Caymmi (2001, p. 133), e continua: “Fiz ‘O que é que a baiana tem?’ para explicar para um povo estranho ao meu o que era uma baiana” (apud CAYMMI, 2001, p. 133).

Dessa forma, vamos à letra da canção, para melhor analisar essas questões,

O que é que a baiana tem?  
Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem!  
Tem pano da Costa, tem!  
Tem bata rendada, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém...  
Como ela requebra bem...

Quando você se requebrar  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim

O que é que a baiana tem?  
Que é que a baiana tem?

<sup>165</sup> *Gaiaku Luiza*: FORÇA E MAGIA DOS VODUNS. 52 min. Direção, Roteiro e Edição: Soraya Públio de Castro Mesquita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>.





Só vai no Bonfim quem tem...  
Só vai no Bonfim quem tem...

Um rosário de ouro  
Uma bolota assim  
Quem não tem balangandãs  
Não vai no Bonfim  
Oi, não vai no Bonfim  
Oi, não vai no Bonfim

A canção inicia com a pergunta do título: “O que é que a baiana tem?”, refrão que se repetirá ao longo da narrativa poética, e que logo a seguir tem como resposta cada peça e cada adereço da vestimenta da personagem,

Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem!  
Tem pano da Costa, tem!  
Tem bata rendada, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!

Descrição complementada por caracterizações gestuais: “Tem graça como ninguém...Como ela requebra bem...”. Esse jogo de pergunta e resposta é uma modalidade do samba baiano, segundo o próprio compositor: “A música típica brasileira é o samba. E o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua com influência portuguesa e africana” (apud CAYMMI, 2001, p. 132 e 133).

Após “vestir” a baiana da cabeça aos pés, começando pelo torço, que cobre a cabeça, os brincos e os colares de ouro, passando pelo pano da Costa, a bata rendada, as pulseiras de ouro e a saia engomada, até chegar à sandália, Caymmi destaca, dentre as indumentárias, o rosário de ouro, de grandes contas, e os balangandãs. O verso: “Só vai no Bonfim quem tem” é repetido duas vezes, seguido da estrofe: “Um rosário de ouro, uma bolota assim/ Quem não tem balangandãs/ Não vai no Bonfim”. O balangandã é formado por uma estrutura fixa, como se fosse uma espécie de uma corrente, na qual se acrescentam os berloques, de diversos formatos, no geral, em prata. Esses objetos, carregados na cintura, podem ser acrescentados ou reduzidos. E revelam também uma expertise de homens negros, em geral, os ourives responsáveis por sua confecção, como o tio de Caymmi, em Salvador, quando o compositor ainda muito jovem tem contato com esse universo e se encanta com a sonoridade da palavra balangandãs.



A fotografia abaixo (Fig. 01), de Marc Ferrez, que gerou a questão central do artigo “O enigma da ‘negra da Bahia’”, de Hanayrá Negreiros (2021), auxilia-nos a visualizar tanto a vestimenta quanto os adornos e os balangandãs, à cintura, de uma mulher negra baiana do século XIX:

Fig. 01. *Negra da Bahia*



Fotografia de Marc Ferrez, Bahia, c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez / Acervo IMS

Conforme Negreiros, se pensarmos que essas mulheres trabalhavam nas ruas, inseridas num contexto urbano, possuir e portar os balangandãs resulta em uma somatória de funções, tais como, a beleza dos adornos, o *status* social e a proteção espiritual. Um “amuleto-joia” ou “joia-amuleto”, repleto de simbologias. Os objetos pendurados têm um caráter híbrido, tanto podem ter uma relação com as cosmologias africanas como não. Para alguns pesquisadores, como Luís da Câmara Cascudo, a palavra balangandã tem origem onomatopaica, ou seja, reproduz o som do objeto quando movimentado na cintura das baianas. Enquanto para outros, como Abel Cardoso Júnior, - que não concorda com essa origem onomatopaica, - vem das palavras *balangar* e/ou *balançar* (CAYMMI, 2001, p. 134 e 135).

Entre uma das declarações de Caymmi, verificamos um reforço sobre o caráter de *status* social e sobre a beleza de uma joia especificamente usada por mulheres negras:

Balangandã era uma joia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. [...] As negras do partido-alto eram baianas que tinham proteção de homens ricos. Chegavam na Igreja do Bonfim ou da Misericórdia com um menino levando uma cadeirinha de ajoelhar para a hora da reza. (CAYMMI apud. CAYMMI, 2001, p. 134)



Mas vale pontuar que, para além da “proteção de homens ricos”, as mulheres negras, que viviam do comércio variado de produtos comercializados em ruas e mercados, contavam com a prosperidade do seu próprio trabalho, por meio dele juntavam quantias necessárias para compra de alforrias, no longo período escravocrata no Brasil, como também para o seu sustento e o de familiares. Além de contarem com o auxílio das confrarias religiosas, existentes desde o século XIX, que para além de espaços religiosos, articulavam questões comunitárias e auxílios econômicos.

Portanto, ao nos voltarmos para os versos da canção, “só vai no Bonfim quem tem” e “quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”, percebemos uma estreita proximidade com essa realidade de só ir ao Bonfim quem tem a proteção e a projeção social que os balangandãs ofereciam a essas mercadoras.

## Conclusão

Nas sociedades centro-ocidentais africanas, “a responsabilidade pela subsistência e o comércio de gêneros de primeira necessidade foram, desde os mais remotos tempos, encargos femininos” (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p. 61). As africanas transportadas para as Américas levaram consigo lembranças e referências culturais. E assim,

Influenciaram determinantemente a fé, o falar, o andar, o vestir, o comer, o festejar, assim como trouxeram sons, cores e sabores que moldaram a maneira de ser do Brasil. [...] Foram elas, as quitadeiras, tanto daqui como de Luanda, Angola, que imprimiram um jeito especial de fazer negócio caminhando, ou de montar um tabuleiro em cada esquina e vender toda sorte de produtos. Foram elas as ganhadeiras que, durante séculos, dominaram o comércio ambulante em diversas cidades dos dois continentes. (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p.16)

Nesse contexto, por mais que a colonização portuguesa tenha se empenhado em desvalorizar as culturas locais das regiões invadidas, manteve-se entre essas populações a resistência a imposições sociais. Acreditamos que as quitadeiras, do lado de lá e de cá do Atlântico, contribuíram para a permanência de hábitos e tradições, que chegam até os dias atuais. Entre os quais, as vestimentas, os alimentos e a subsistência por meio da comercialização de produtos diversos no meio urbano. Heranças que, mesmo se apagadas, como os panos da vó Ximinha, ou parcialmente ignoradas, como o pregão da venda do makezu, são (re)valorizadas nas artes, como a literatura, a canção e as artes plásticas. Nesta mesma senda, os balangandãs das nossas baianas, que mesmo sob uma sociedade patriarcal e racista, revelam como muitas delas conquistaram o seu espaço de comercialização, por meio do qual alcançaram independência econômica.





## Referências

- ASSIS JUNIOR, António de. *Dicionário Kimbundu-Português* Linguístico, botânico, histórico e corográfico. Luanda: edição de Argente, Santos & CIA, LTDA, s.d.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Gaiaku Luiza: FORÇA E MAGIA DOS VODUNS*. 52 min. Direção, Roteiro e Edição: Soraya Públio de Castro Mesquita. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- CAYMMI, Dorival. *Site oficial*. Disponível em: <<https://www.jobim.org/caymmi/>>  
CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2013.
- INÁCIO, Emerson. Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa. In. *Revista Crioula*, n. 23, Artigo Mestre, 1º semestre, p. 12-33, 2019.
- KUSCHICK, Mateus Berger. *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro*. 2016. 253 f. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2016.
- NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia”. *Revista Zoom*. Março, 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- NEGREIROS, Hanayrá. Palestra: Investigando as histórias e os usos dos balangandãs a partir da Coleção de Ema Klabin, realizada via *Zoom*, pela Casa Museu Ema Klabin em 13 Nov. 2021.
- PEPETELA. *Luandando*. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.
- ROCHA, Jofre. De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações. In. *Estórias do musseque*. São Paulo: Ed. Ática, 1980.
- SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.
- VIEIRA, Luandino. “Canção para Luanda”. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-luandino-vieira.html>. Acesso em 21 jan. 2022.
- WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. 1ª reimp, Lisboa: Tinta da China, 2013.



## CARTAS CONTRA CASSANDRA RIOS: DIÁLOGOS ENTRE A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, CENSURA E GÊNERO

Hévila Maria Sousa Santos (PPGHIS/UFMA)<sup>166</sup>

**Resumo:** Estudar as relações teóricas entre a História e a Literatura nos dá a oportunidade de menear a História em outros alcances, tanto pelo debate teórico que se insere, quanto pela oportunidade de revisitar o passado a partir de fontes literárias. A escritora paulista Cassandra Rios (1932-2002), conhecida por escrever romances lésbicos e eróticos, foi censurada durante todo o regime civil-militar que esteve em vigência no Brasil entre os anos 1964 e 1985. De acordo com o regime, suas obras eram inadequadas para a população brasileira, pois ofendia os valores morais e os bons costumes que se buscava preservar ao povo brasileiro. Esse discurso não foi criado pelos militares no poder, tampouco se restringiu à realidade brasileira reservada a esse período. Pelo contrário, a censura às sexualidades consideradas desviantes ganhava forças desde décadas anteriores ao Golpe de 64. E o discurso de preservação dos bons costumes da população tem suas raízes no seio da Guerra Fria, que favoreceu, por meio da propaganda anticomunista, o nascimento da relação entre homossexualidade, promiscuidade e perigo à nação. Com base nas leituras de Michel de Certeau e Carlos Fico, trouxemos duas cartas escritas por civis e endereçadas ao Ministro da Justiça Armando Falcão, contra Cassandra Rios, imbuídas desses valores e discursos que devem ser lidos sob o ponto de vista do tempo, mas também das permanências de discursos que ainda são reproduzidos.

**Palavras-chave:** Cassandra Rios; Censura; Gênero; História. Literatura.

Em 1964, iniciava no Brasil, os anos do regime militar, onde foi instaurada uma ditadura por meio de um golpe de Estado. Os militares e seus apoiadores colocaram seus planos nos âmbitos econômicos, sociais e ideológicos em prática. Não era novidade. Havia naqueles anos, na América do Sul, uma neblina densa que pesava o ar, sufocando e desestabilizando governos democráticos: sucederam-se outros golpes nos países vizinhos como na Argentina (1976), Chile (1974) e Uruguai (1973) e mesmo antes do Brasil, o Paraguai vivia sob esse espectro desde 1954.

Embora haja particularidades na operacionalização das ditaduras nesses países, há profundas semelhanças entre eles quando comparamos os contextos que viviam cada um antes, durante e após as ditaduras. As violências que a polícia e a política praticavam sobre as resistências variaram em *modus operandi* a partir da perspectiva de cada lugar. Mas, de modo geral, para sustentar o regime, era necessário inculcar na população os seus propósitos. Por isso, para que cheguemos às cartas contra Cassandra Rios, é preciso escrever sobre o principal objetivo dos militares quando tomaram o poder.

O mundo vivia sob o contexto de um conflito complexo e multifacetado nascido da Segunda Guerra Mundial, que definiu as relações internacionais por quase meio século, a Guerra Fria (MCMAHON, 2012). Um confronto entre as potências dos Estados Unidos e da União

<sup>166</sup> Mestranda em História e Formações Sociais Atlânticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão. *E-mail:* hevilamaria.sousa@gmail.com. Orientador: Prof. Dr. João Batista Bitencourt.



Soviética, que disputavam influências político-econômicas entre os outros países, provocando conflitos armados em outros continentes, a exemplo da Guerra da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1955-1975) na Ásia; e a Guerra-Civil Angolana (1975-2002) na África. A ameaça de governos que atendessem às doutrinas comunistas da União Soviética na América do Sul, fez com que os Estados Unidos interferissem nos governos da região, entre os quais o Brasil.

A campanha anticomunista empreendida por militares e empresários brasileiros patrocinados pelos Estados Unidos, se dedicou a inculcar inverdades e mitos a fim de criar aversão da população sobre o governo da União Soviética e seus países aliados. Curiosamente, isso não se restringiu ao plano econômico, tampouco ao âmbito político, mas também à vida social e privada, incorporando parâmetros conservadores abrigados em preceitos judaico-cristãos, atingindo às sexualidades.

À vista disso, quando nos referimos à *ditadura civil-militar*, queremos ressaltar que nem o golpe, nem o regime consequente sustentaram-se sozinhos, houve uma parcela da comunidade civil que apoiou a manutenção do regime do início ao fim. Porém, este não é o termo mais usual entre os historiadores, alguns como Monica Piccolo e Mariana da Suldade (2015) usam o termo *ditadura empresarial-militar* para referirem-se a esse período da história nacional. Ressaltando que o golpe e os seus desdobramentos se mantiveram por meio de alianças entre militares e empresários e, assim, perpetuou-se até 1985<sup>167</sup>.

Ante o exposto, exploramos a campanha anticomunista desse período sob o viés da censura, que atingiu a imprensa e as demais manifestações culturais nacionais como a literatura, música, cinema, artistas e escritores. Assim, localizamos a Cassandra Rios, objeto primeiro da nossa pesquisa, como escritora que viveu e publicou durante esse período nebuloso da nossa história, onde a densidade da neblina atingiu a sua produção artística e as sexualidades consideradas desviantes e algumas marcas desse passado recente perpetuam até hoje.

Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios (1932-2002), foi uma escritora paulista conhecida pela ousadia de escrever acerca da homossexualidade feminina e pela sua extensa produção. Seu primeiro romance foi *Volúpia do Pecado*, escrito em 1948, quando a autora tinha apenas 16 anos. Nessa novela, duas jovens se relacionam com naturalidade e descobrem juntas o amor e o prazer sexual. Seus romances posteriores seguiram a mesma linha. Destaca-se, entretanto, que ela não está entre grandes nomes da literatura nacional, tampouco teve algum livro premiado.

<sup>167</sup> Quanto ao fim da ditadura civil-militar também não há consenso: alguns historiadores o delimitam quando um civil assumiu a Presidência da República por meio de eleição indireta, em 1985. Outros preferem assinalá-lo quando houve a promulgação da Constituição Cidadã, em 1988.





Pelo contrário, os livros de Rios foram considerados “marginais”<sup>168</sup> pelos críticos, devido à sua escrita simples, linguagem que reproduzia o estilo de escritas populares e romances de folhetins (SANTOS, 2003), cujas personagens são categorizadas como rasas, em narrativas com nuances dramáticas e finais previsíveis. Contudo, tal categorização não corresponde à recepção tida pelos livros da referida autora, visto que, mesmo censurada pelo regime ditatorial no Brasil, ela continuou a produzir.

Em 1970, como consta no relatório da Comissão Nacional da Verdade, divulgado em 2014, das suas 36 obras publicadas, 33 estavam proibidas. Conforme matérias dos jornais O Globo (NOS ANOS..., 2013) e Folha de São Paulo (CORTECERTU, 2018), a autora em questão foi a primeira mulher brasileira a atingir a marca de um milhão de livros vendidos. Nesse sentido, partindo do pressuposto que a homossexualidade normalizava um estereótipo situado à parte da sociedade “regular” brasileira, é interessante enxergar que o objeto desta análise tenha se consolidado, na época, como porta-voz da minoria LGBTQIA+<sup>169</sup>.

Desse modo, as ditaduras na América do Sul podem ser pensadas atreladas a outros “eventos traumáticos”, como escreve o historiador Carlos Fico (2012), característicos do século XX, logo, podemos situá-lo no contexto dos debates teóricos sobre a História do Tempo Presente. Dessa forma, ao buscarmos elementos que nos fizessem pensar a respeito dessa abordagem, escolhemos Michel de Certeau e François Dosse como principais teóricos neste ensaio, em razão de suas contribuições a respeito da operação historiográfica e diálogos com a questão da História do Tempo Presente. Assumimos, pois, o desafio de empreender uma discussão dos documentos que se seguem a essa abordagem, ainda que inicial para nós.

A historiografia, que se inscreve na prática do historiador, é um dissertar que se associa com algo para além dele. Segundo Certeau, o discurso historiográfico se inicia a partir de um objeto, um documento, perdido e morto, uma vez que trata a morte como um meio de conhecimento. Assim, conforme Oriani (2017), é possível observar o espaço entre a prática e o relato dela, isto é, a historiografia, porque o historiador opera sobre o documento à luz dos seus interesses e

<sup>168</sup> De acordo com Oliveira (2011), o termo “marginal” envolve complexidades que dizem respeito a um padrão de concepções estéticas, sociais e políticas e possui uma aplicação específica na literatura brasileira contemporânea do ponto de vista estético-cultural.

<sup>169</sup> Segundo Facchini e França (2009), a partir da década de 1990, o movimento de homossexuais cresceu e se organizou politicamente no Brasil, a favor de seus direitos e de maior representatividade. Em 1993, ele apareceu como Movimento de Gays e Lésbicas (MGL); dois anos depois, surgiu a sigla GLT, que significa Gays, Lésbicas e Travestis; em 1999, o movimento passou a se identificar como Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros (GLBT), passando pelas variantes GLTB ou LGBT, sendo essa última a mais conhecida e inclui as pessoas que se identificam como gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transsexuais e transgêneros. Já a sigla GLS também foi criada na primeira metade da década de 1990 e pretendia definir um segmento de mercado voltado para os consumidores “gays e lésbicas”, mas que tivesse potencial inclusivo de consumidores “heterossexuais”, chamados de “simpatizantes”. Atualmente, em respeito à diversidade de gêneros a sigla LGBTQIA+ se tornou mais usual e abrange lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais e + (outros grupos e variações de sexualidade e gênero).



preferências de métodos, implicando, na existência de “vazios” na escrita da história e devem ser observados à perspectiva da corrente ou abordagem empregada.

Nessa orientação, uma das particularidades da História do Tempo Presente é a tensão dos contemporâneos pela busca da verdade, em outras palavras, a probabilidade do passado ser confrontado pelos testemunhos dos que experienciaram os eventos (FICO, 2012). Segundo Fico, a característica central da História do Tempo Presente se insere na sua implicação com a política, pois perpassa a circunstância de estarmos entrepostos em uma mesma temporalidade, tateando suas permanências, abrigados em uma dimensão coetânea, sobretudo na percepção que os eventos possuem esse caráter *infindável*.

As dificuldades de empreender uma investigação na História do Tempo Presente devem ser encaradas no entendimento de que é fundamental entregar uma base explicativa plausível para os acontecimentos recentes (PADROS, 2009). Isto é, partir de uma base analítica das fontes para apreender a história como processo. Dosse explica que a noção de “tempo presente” é um meio de revisitação das certezas e incertezas do passado, levando em conta “a distância temporal que nos separa do passado se transforma, porque até então considerada uma desvantagem, ela se transforma em uma sedimentação de camadas sucessivas de sentido” (DOSSE, 2012, p.11), sem que se caia nas tentações de anacronismos.

Assim, a discussão a seguir é fruto do esforço de analisar os documentos não somente à luz da História do Tempo Presente, mas também de relacionar os arquivos repressivos, seus discursos e argumentos referentes à obra de Cassandra Rios sob uma perspectiva do debate de gênero. Uma vez que a homossexualidade era considerada como atentatória à moral e aos bons costumes da sociedade brasileira. Portanto, o empreendimento dos fatos sob essa perspectiva demanda a relação dos eventos com o processo histórico, porém, o que leva a censura a temas morais ser um instrumento de poder de polícia do Estado?

### **Anticomunismo e defesa da moral e dos bons costumes**

O historiador Robert Darnton (2016) escreve que a definição de censura é bastante ampla, mas que generalizá-la a qualquer esforço de controle é submeter-se ao risco de trivializá-la. No entanto, podemos pontuar que a censura esteve presente em estados diferentes e com objetivos específicos a depender do tempo-espço a ser estudada. Em nosso país, a censura foi um instrumento legítimo usual em setores da sociedade civil, um compromisso àquilo que era considerado útil aos ideais de família cristã que o Estado defendia (SETEMY, 2018).



A censura é uma característica comum entre os regimes autoritários, de modo que suprimir a liberdade de expressão é um mecanismo de dominação pela limitação ou eliminação das manifestações discordantes (REIMÃO, 2014), mas também não é o único meio. Aliada à polícia política, à espionagem e à propaganda política, a censura é mais uma ferramenta de cerceamento de liberdade. Sua origem no Brasil, como indica Fico (2001), não se deu especificamente para atuar no período da Ditadura Militar; pois já havia sido utilizada no Estado Novo e, portanto, foi apenas atualizada.

Soares afirma que, no Brasil, a liberdade de imprensa foi assegurada aos brasileiros por Dom Pedro I, em agosto de 1821, mas, em 1972, esse decreto foi censurado pelo Departamento da Polícia Federal. Silenciado de tal forma que sequer se poderia mencioná-lo, evidenciando as orientações que a censura obedeceria: partiria do governo autoritário para defendê-lo e, dessa forma, defendia a si (SOARES, 1989). Pelos prejuízos provocados pela atividade censória, seja parcial ou total, afirmamos que a retirada da liberdade de expressão significa a perda de um direito universal: a liberdade.

Ao estudarmos documentos produzidos pelos organismos de repressão da ditadura e notícias veiculadas na mídia do período, encontramos discursos que associam as menções ao amor livre e à homossexualidade em obras literárias, músicas, filmes e programas de televisão, à destruição dos valores morais da sociedade brasileira. Insinuando fazer parte de um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional.

Por isso, cabe explicar que a ascensão dos bolcheviques ao poder na Rússia depois da Revolução de Outubro impactou o mundo, causando o crescimento da influência dos ideais comunistas em diferentes partes (SETEMY, 2018). Entre a Revolução Russa e a crise do socialismo real entre as décadas de 1980 e 1990, o comunismo foi adquirindo considerável poder. A Revolução Cubana em 1959, lançou a América do Sul para o centro da Guerra Fria, influenciando a pulverização de partidos e movimentos que cultivaram adeptos, estimulando a ação de comunistas. Por consequência, setores mais conservadores da sociedade, amedrontados, apressaram-se em articular uma contraofensiva, o anticomunismo.

A ideia de que o Brasil corria o risco de ser invadido e governado pela ideologia comunista configurou-se na principal justificativa para a derrubada do presidente João Goulart, em 1964. O “perigo vermelho” seria o responsável pela derrocada dos valores cristãos de constituição da família, bem como pelo desmantelamento da influência da Igreja na sociedade. A isso, Brito assinala ter havido sim “elaborações teóricas e experiências revolucionárias na Rússia sobre amor livre, família, coletivização do trabalho doméstico” (BRITO, 2019, p.14), proposições polêmicas na patriarcal sociedade brasileira.





Em contraponto às lógicas conservadoras as quais se escondiam por trás do golpe de 64, o historiador Douglas Marcelino (2006) escreve que, assistia-se, na década de 60, uma mudança de comportamentos até então considerados ousados ou proibidos passavam a ser discutidos na imprensa, a exemplo da igualdade entre os sexos. É também nesse período que se populariza o uso de pílulas contraceptivas sinalizando um grande avanço no que corresponde à liberdade sexual feminina. Sandra Reimão (2015), entretanto, defende que enquanto vários países vivenciavam profundas alterações de comportamento, no Brasil o regime militar apregoava seus valores retrógrados.

Com efeito, observa-se que o medo da nação desintegrar-se por força da entrada de “doutrinas exóticas” compartilhado pelos setores militares e da sociedade civil, que facilitaram o golpe (SETEMY, 2018), adequou-se tanto com a preexistente tradição de censura do país, como também com os valores conservadores arraigados à sociedade brasileira, a qual era resistente às mudanças de comportamento da década de 60 do século passado.

Nesse sentido, confirmando a participação de setores civis no apoio à ditadura e, como defende Darnton (2016, p. 279), “nenhum sistema pode operar com base na mera coerção [...] Todos precisam de crentes verdadeiros”. Trouxemos duas cartas endereçadas a Armando Falcão, então Ministro da Justiça, que refletem o conservadorismo da população brasileira e exprimem apoio à censura à Cassandra Rios. Lê-se, a seguir, uma correspondência do Dr. Lacerda Nicoletti, diretor-presidente do Hospital de Caridade São Roque do Morro da Fumaça, em Santa Catarina:

Digníssimo Senhor:

Lemos no "Correio do Povo" a censura que V.Excia. aplicou ao livro "O Eterno Sexo", de João Francisco de Lima. Perdoai-nos pela ousadia de vir a V.Excia. entabular algumas palavras, mas não podemos deixar de louvar vossa atitude, neste conturbado assunto cujas arestas por demais afiadas já ultrapassam os lindos aceitáveis pelo bom senso, e cuja resultante vetorial exige amiúde a interferência enérgica dos nossos mandatários.

A severidade é virtude dos Deuses, a autoridade o é dos homens, e as duas o são do Ministro. É mister uma ampla ação de censura aos inúmeros "João de Lima" espalhados por todo o país a produzirem obras nefastas, torpes, denegrindo o que nosso Brasil é capaz de mostrar de bom para leitura popular. Escritores deste naipe, como também o são Adelaide Carraro (Carniça é um livro escandaloso), Cassandra Rios, Brigitte Bijon e outros, devem sofrer vigilância adequada para que não tomem proveito da inocência do povo através de seus escritos prejudiciais principalmente a nossa juventude.

Criam seus livros desprovidos de qualquer senso educativo, informativo ou mensageiro, e os mesmos são colocados nas bancas com ostensiva faixa "proibido para menores de 21 anos". É intolerável. É ridículo. E o pior é que suas obras encontram um berço fértil no seio da massa popular em busca de sensações extravagantes e que não tem condições de avaliar a periculosidade que lhe intoxica a mente e lhe tolda o espírito, e nem de conjecturar sobre os interesses mesquinhos que se acobertam na licenciosidade putrefata das pessoas (autores) que não vão além de exalar o hálito das suas sexualidades doentias, molestas e vexaminosas.

O sexo foi, é e continuará sendo belo, desde que se controle os meios do seu próprio fim.

Foi ele a cobiça, dos deuses, a vitória dos santos, a luz dos poetas, o móvel de guerras, matéria dos tribunais, e a nossa origem comum, porém, aqueles há que o pervertem, que



o corroem e o deturpam, e lançam seus tentáculos aculeados num meio juvenil que deveria ser sobretudo protegido e orientado neste sentido.

[...]

Lavrados, pois, nosso voto de confiança, e o nosso anseio de que ao acenarmos com auvi-verde pendão, V. Excia. saiba que nossos patrícios de bom senso comungam da V. Excia. com a precípua finalidade de curar uma ferida aberta na estrutura literária da "Última Flor do Latio"

Nosso pálido apelo por uma fiscalização adequada nas produções literárias e que o vosso index aponte um futuro melhor para os nossos jovens que lêem. (Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. SIAN. Arquivo Nacional. Documento nº: br\_dfanbsb\_ns\_agr\_cof\_msc\_0071\_d0001de0001).

Nota-se, no fragmento acima, a preocupação com o que circula nas livrarias, com enfoque na literatura considerada atentatória à moral da população e que a mobilização desse tipo de argumentos não foi exclusividade de membros da censura, dos militares ou de agentes do governo (BRITO, 2019). Por si, a leitura do trecho sugere uma multiplicidade de problematizações.

Como podemos ler, a carta está imersa em uma tradição conservadora construída na sociedade, onde associa-se a leitura de livros eróticos à degradação moral da juventude, bem como à promiscuidade. O Dr. Lacerda argumenta que os livros escritos por Rios são inadequados, assentados numa concepção de mundo heteronormativa, uma vez que a dimensão moral escrita na carta se fundamenta em noções tradicionais de gênero, família e honra. Em acordo com o que escreve Brito (2019, p. 08), “disputas políticas foram travadas no interior dos governos militares sobre a agenda moral”. A carta reproduzida acima traz consigo a associação entre o sexo ao perigo, à suspeita. Seu autor enquadra como corrupção dos costumes o questionamento aos papéis sociais de gênero.

Tais prerrogativas estavam relacionadas ao desejo de uma ordem social sem antagonismos, fomentando a relação entre política e moral durante a ditadura civil-militar. Ao que se vê, o conservadorismo moral não pode ser reduzido à propaganda anticomunista empregada por setores do governo. Pelo contrário, refletem um pressuposto anterior, a manutenção da configuração dos papéis de gênero, na qual Cassandra Rios era nociva.

A respeito desses conceitos que remetem a discussões atuais, cabe lembrar que a noção de história do tempo presente remete a uma noção instável do tempo, a qual cresce sobre a incerteza da linearidade do passado, presente e futuro. O teórico François Dosse explica a “história do tempo presente está na intersecção do presente e da longa duração. Esta coloca o problema de se saber como o presente é construído no tempo” (DOSSE, 2012, p. 06). O que nos permite refletir sobre as permanências de conjecturas ao longo tempo, como as continuidades dos preconceitos e discursos negativos a respeito das sexualidades que desviam da órbita heteronormativa e da reprodução de ideais de outrora.



## Papéis de gênero e censura literária

A historiografia experimentou, ao longo do século passado, uma ampliação de perspectivas teóricas e temas interdisciplinares e, dentro desse movimento, apresenta-se com relevância, temáticas que focam em aspectos como a sexualidade e gênero, afirmando seus lugares na História.

A preferência pelo uso da categoria gênero no lugar da categoria sexo remete à ação de rejeitar a imposição do determinismo biológico sobre o que seria “ser homem” e “ser mulher”. Uma vez que a categoria sexo internaliza características definidas sobre os papéis que homens e mulheres cumprem na sociedade. Camila Gomes (2018, p. 68) escreve que “gênero seria um conceito, uma categoria de análise” ao que tende reinterpretar as formas de saber e poder que nos são impostos pelo sistema no qual estamos inseridos e é fundamental para um estudo que se pretenda expansivo. Indo além do rígido binarismo homem/mulher, investindo esforços contra a lógica essencialista que o binarismo determina, impondo a sua desconstrução. Nesse âmbito, discutir a censura à Cassandra Rios na academia é compreender a dimensão política da categoria gênero a qual provoca uma bifurcação entre as esferas públicas e privadas.

Partindo da lógica cristã e colonizadora, a divisão entre os sexos parece fazer parte da ordem das coisas. O mundo social constrói o corpo e dele a divisão sexualizante que define o que é ser homem e o que é ser mulher na sociedade. Abrigados em discursos religiosos e médicos, a homossexualidade é vista como uma transgressão à ordem. À vista disso, a definição da organização da sociedade pela oposição dos órgãos sexuais é um produto, como escreve o sociólogo francês Bourdieu (2012, p. 23), “de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças” ou da exclusão de certas semelhanças.

Com esse enfoque, as divisões e as combinações binárias como belo/feio, bom/ruim, esquerda/direita, dominado/dominador ajudam a situar a existência e as diferenças imbricadas no binarismo homem/mulher nas sociedades, bem como a evidenciar as relações humanas serem permeadas de construções sociais.

Desse modo, quando o Dr. Lacerda Nicoleti escreve ao ministro dizendo que “escritores deste naipe, como também o são Adelaide Carraro (Carniça é um livro escandaloso), Cassandra Rios, Brigitte Bijon e outros, devem sofrer vigilância adequada” ele está a defender quais papéis os gêneros devem cumprir e estão a ser corrompidos pelos livros dos citados escritores<sup>170</sup>. Portanto,

---

<sup>170</sup> Adelaide Carraro (1936-1992) foi uma escritora paulista também conhecida por escrever romances polêmicos sobre sexualidade e política. Faleceu aos 55 anos, vítima de câncer e com cerca de 46 livros publicados. Segundo Piovesan (2005), Carraro tem uma variada obra, cujo tema principal é a denúncia. Seu livro mais relevante foi *Eu e o Governador*, de 1963, sobre uma moça com tuberculose que se envolve com políticos para conseguir um emprego público. Referia-se ao governador de São Paulo e, na época, Presidente da República, Jânio Quadros. Brigitte Bijou, por sua vez, era





ratifica-se o receio que a naturalização de comportamentos desviantes como a homossexualidade e a liberdade sexual fazia parte de uma disputa política, travada não somente no âmbito do governo, mas também pela população. Por essa perspectiva, conservadores leram o mundo e politizaram a sexualidade, culminando na agenda moral dos defensores do regime.

Ademais, encontramos em outra carta também endereçada ao Ministério da Justiça, referências a Cassandra Rios. Dessa vez o remetente é Moacyr Coelho, identificado como Diretor-geral da DPF, Polícia Federal, como podemos ler a seguir:

Brasília, DF., 06 de novembro de 1975.

Senhor Ministro:

Submeto à elevada consideração de Vossa Excelência um exemplar do livro "COPACABANA POSTO 6" A MADRASTA, de autoria de Cassandra Rios, que por conter matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, conforme ressalta o parecer anexo, está sujeito à medida prevista no artigo 3º do Decreto - lei nº 1.077, de 1970.

2. Nesta hora em que o Governo está empenhado em reprimir, como urge, a disseminação de literatura que ameaça destruir valores morais da sociedade brasileira, parece-me oportuno e necessário que além da apreensão dos exemplares não liberados sejam os editores responsabilizados criminalmente, de acordo com o que preceitua o artigo 5º do Decreto-lei nº 1.077, de 1970, único meio de conter o crescente surgimento de obras desse gênero.

3. É o que tenho a honra de propor a Vossa Excelência, que se dignará, entretanto, de resolver como julgar mais acertado.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Excelência meus protestos de elevada estima e distinta consideração. (Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. SIAN. Arquivo Nacional. Documento nº: br\_dfanbsb\_ns\_agr\_cof\_cso\_0579\_d0001de0001).

Neste trecho, o remetente faz menção ao 3º artigo do Decreto-Lei 1.077/70, que previa censura a temas contrários à moral e aos bons costumes

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e apreensão de todos os seus exemplares. (REIMÃO, 2011, p. 22-23).

Sobre como a censura funcionava e como atuava o referido decreto, são necessárias algumas explicações. Segundo o historiador Carlos Fico (2004), não houve uma única censura no decorrer da ditadura militar, mas sim, duas: a censura à imprensa e a censura às diversões públicas que atingiam peças de teatro, filmes e livros. Elas se distinguiam entre si e enfrentou problemas e

---

pseudônimo do ator e escritor Paulo Silvino (1939-2017) quando este se dedicava à escrita de livros eróticos em meados da década de 60.



contradições. Por um lado, a proibição à imprensa acompanhou o auge da repressão que, para Fico, se verifica entre os anos finais da década de 60 e início dos anos 70, enquanto a censura de diversões públicas teve seu auge quando já se aspirava uma certa “abertura” do regime, no final dos anos 70. No entanto, averigua-se que a essência das duas se origina na “longa tradição brasileira de pensamento autoritário” (FICO, 2004, p. 38), que antecede a ditadura militar.

Em consonância, a historiadora Sandra Reimão assinala que houve um crescimento do mercado editorial nos anos 1970, como efeito da queda da taxa de analfabetismo e aumento no número de universitários no país. Segundo ela, a censura à cultura entre as décadas de 60 e 70 articulou-se de duas formas, por vezes correlacionadas e muitas vezes integradas: no enfrentamento à propaganda subversiva e no combate às obras atentatórias à moral e aos bons costumes (REIMÃO, 2015). Percebe-se, então, que as duas cartas lidas foram escritas nesse período, em 1976 em 1975, respectivamente.

A saber, as missivas foram endereçadas ao Ministro da Justiça Armando Falcão, em que, segundo Marcelino (2006), foi o período onde mais publicações foram censuradas por questões morais. O historiador Carlos Fico confirma essa assertiva, pois para ele, foi durante a gestão de Falcão que a carga de trabalho dos censores foi maior e examinavam desde ensaios gerais, a trailers e sinopses de capítulos de novelas em busca, sobretudo, de pornografia. Assim, “os livros tidos como pornográficos eram incinerados na Companhia Municipal de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro” (FICO, 2002, p. 266).

Nesse sentido, Reimão pondera ter sido ao fim do regime que a censura mais se empenhou em trabalhar e levanta três hipóteses para justificar essa diferença: a primeira delas seria que a censura de diversões públicas teria uma intenção mais “moralística” que a censura de imprensa e, por isso, obedecia a esses critérios. A segunda hipótese gira em torno da suposição de que, ao perceber o enfraquecimento do regime, mais este se empenhou em mostrar sua força de trabalho, exibindo-se como necessária ao sistema e à sociedade.

A terceira possível justificativa, por fim, é que durante os chamados “anos de chumbo”, artistas, escritores e intelectuais estivessem cientes do rigor da atividade censória realizada no decorrer do governo Médici e desempenhavam uma “autocensura”, a fim de evitar produzir algo que pudesse ser censurado. Afinal, o país era governado por militares da chamada “linha dura” (REIMÃO, 2011) e as consequências acarretariam prejuízos financeiros, visto a proibição do material pronto.

Armando Falcão foi sucessor de Alfredo Buzaid no Ministério da Justiça no governo Ernesto Geisel (1974-1979) e ficou conhecido como “guardião da moral e dos bons costumes”. Como ministro, recebera muitas cartas garantindo apoio, colaboração e exigindo maior



rigor da censura, como mostram as cartas aqui anexadas. Nelas, nota-se a “tentativa de utilizar um ‘bem público’ (a censura) para resolver um caso da esfera privada (como a educação ética e moral dos filhos)” (MARCELINO, 2006, p. 209). Constata-se que as pessoas, nas correspondências, assimilam a população como ingênua, incapaz de se orientar sobre o que deveria ser lido ou não, havendo a necessidade de tutela pelas autoridades, a exemplo do apelo à proibição da obra *Copacabana Posto 6 - A madrasta* (1969).

A propósito, este livro exemplifica bem a censura à Rios. Nele, a autora escreve “histórias de sexo não conjugal e não-heterossexual” (PIOVEZAN; FONTOURA JUNIOR, 2015, p. 2415) e, entendia-se, seus leitores sem discernimento agiriam conforme o publicado, em desagregação familiar e promiscuidade. Resultando em uma nação desestabilizada.

Então, sob o estigma de pervertida, Cassandra Rios ia à contramão da “nação ideal”, onde não caberia aquilo que fosse uma ameaça à ordem. No romance, em que o autor da carta acima interpela por maior atenção das autoridades, a autora escreveu a história de Laura, que vive um conflito devido a sua “condição homossexual” (MANTOVANI, 2019, p. 07).

Laura é uma jovem de 26 anos, descrita como desajustada, com relações familiares conflituosas. Ela e seu irmão Sidney foram criados pela tia Mafalda, após a morte da mãe, a quem Laura trata com desprezo. Na trama, Rios expõe uma família desequilibrada pela morte da mãe e a ausência do pai viúvo, que vai para a Europa após a perda da esposa, deixando os filhos aos cuidados da cunhada, imaginando que mantê-los em um alto padrão de vida seria o suficiente para suprir a sua ausência.

A volta do pai ao Brasil é a grande reviravolta da narrativa, provocando desentendimentos entre Laura e o pai. É latente a sua não aceitação da nova esposa, Jeanne-Marie, retratada como bem mais jovem que o pai, com quem a protagonista Laura acaba por ter uma paixão. Tia Mafalda também deixa o lugar diante da chegada de Egberto e a esposa, alegando que já fez sua parte ao educar os sobrinhos.

Em seu clímax, é revelado que a mãe biológica de Laura é, na verdade, a tia Mafalda. Diante dessa descoberta, a protagonista se coloca contra o pai. Em certa altura, a autora entrega uma conversa repleta de acusações e, ao deixar o escritório do pai onde acontecia a discussão, Laura encontra Jeanne-Marie e leva-a de carro a um passeio. Laura acelera o carro ao mesmo tempo em que questiona Jeanne-Marie sobre o que as duas viveram na outra noite. E entre trocas de declarações de amor, o carro capota e cai ao mar. O fim do livro traz a trágica morte das duas.

Nos diálogos da trama, Rios pontua algumas proposições que, de algum modo, evidenciam a realidade marginalizada a qual população gay e lésbica vivia no período, bem como o que a família esperava da Laura por ser mulher:





No lar já tivera inúmeras provas de que o irmão era mais benquisto, mais estimado. Por quais razões? Devido ao comportamento dela e, mais do que tudo, por causa do seu tipo. Que culpa teria se a natureza a fizera assim, magra, máscula, diferente, afinal! Com que direito então não admitiam que ela vivesse como desejava? Sempre admoestavam-na, criticando-a, promovendo brigas onde não conseguiam dobrá-la nem fazer dela uma jovem de cinturinha estreita e delicada. (RIOS, 1969, p. 17. *Apud.* MANTOVANI, 2019, p. 07).

Dessa forma, em um período no qual a visibilidade lésbica era quase nula, identificar-se e assumir-se como lésbica, era conviver com uma permanente sensação de desimportância. Tatear esses documentos nos abre a reflexões atuais, como sobre até que ponto a marginalidade da minoria LGBTQIA+ foi ultrapassada. A emergência desse estudo revela que o Estado de exceção tinha motivações além das disputas dos modelos econômicos da Guerra Fria, as ditaduras na América Latina também foram marcadas por discursos moralizantes e conservadores<sup>171</sup>. Vê-se, então, que a heterossexualidade compulsória, que estrutura a sociedade patriarcal, condena pessoas à exclusão e silenciamentos.

## Considerações Finais

Além de escrever romances lésbicos e eróticos, a autora em destaque transcrevia um contexto de repressão policial e perseguição à sua sexualidade considerada desviante — em que a censura, a política e o paradigma sexo/gênero apresentam linhas tênues e adquirem força mediante a operação de um discurso propositalmente definido. Por isso, investigar as relações de gênero é uma ação interdisciplinar que merece atenção da academia por estar inerentemente relacionada às relações humanas e ações políticas como um todo. A relevância desta pesquisa, à luz da História do Tempo Presente, revela-se à medida que as repressões de outrora são usadas para justificar os mesmos preconceitos de hoje, e, portanto, carecem de revisão atenta, respeitando a sensibilidade das fontes.

Cabe ressaltar que os estereótipos à imagem da população LGBTQIA + no Brasil não foram criados e personificados no contexto da ditadura militar, mas são sim, anteriores a isso, tampouco os episódios de violência e censura estão restritos ao passado. São comuns nos noticiários ataques a essa minoria, a exemplo da HQ censurada pelo ex-prefeito do Rio de Janeiro

---

<sup>171</sup> Pesquisas recentes possibilitam sustentar que o as ditaduras no Cone Sul também foram marcadas pelo gênero e sexualidade, a exemplo dos trabalhos de Débora D'antônio, *Deseo y represión: sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (2016), sobre a ditadura argentina e a tese de doutorado de Enrique Padros sobre a ditadura no Uruguai, intitulada *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Seguridad Nacional* (2005).



Marcelo Crivella (Republicanos) na XIX Bienal Internacional do Livro em setembro de 2019 (KER, 2019); na fala do atual presidente da República, Jair Bolsonaro (sem partido), que disse “Agora eu virei boiola igual maranhense, é isso?” ao experimentar um refrigerante cor-de-rosa no Maranhão em sua primeira visita ao estado (BOLSONARO..., 2020).

Em suma, esse tema e as variadas discussões daí decorrentes a respeito de gênero não estão esgotadas. Reminiscências e continuidades da repressão à sexualidade feminina e do período ditatorial em seus diversos aspectos ainda são sensíveis. O que nos cabe refletir sobre tais fatos sob a perspectiva da História do Tempo Presente.

Como já citamos, o teórico Dosse (2012, p. 06) escreve que “a história do tempo presente está na intersecção do presente e da longa duração”. Ao manuseá-la, o historiador expande seu horizonte e encontra um presente cuja transparência implica em uma nova consciência histórica, uma nova concepção historiográfica. Afinal, “o presente não é mais visto em nosso tempo como um simples lugar de passagem contínua entre um antes e depois, mas, como uma lacuna entre o passado e o futuro” (DOSSE, 2012, p. 20).

Assim, as cartas contra Cassandra Rios mostram justificativas conservadoras que encontravam apoio em um discurso político urdido em preceitos anteriores ao regime militar, enquanto a escrita de Odete afirmava-se como resistência e significava apoio aos seus leitores e à subjetividade lésbica. Por fim, estudá-la é resistir, mais uma vez, contra o conservadorismo de alguns setores da população brasileira que ainda defende a marginalidade da comunidade LGBTQIA +.

## Fontes

Documento br\_dfanbsb\_ns\_agr\_cof\_msc\_0071\_d0001de0001. Fundo Censura de Diversões Públicas, SIAN, Arquivo Nacional.

Documento br\_dfanbsb\_ns\_agr\_cof\_cso\_0579\_d0001de0001. Fundo Censura de Diversões Públicas, SIAN, Arquivo Nacional.

## Referências

BOLSONARO FAZ piada homofóbica após beber refrigerante rosa no Maranhão. *Catraca Livre*, São Paulo, 29 out. 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaro-faz-piada-homofobica-apos-beber-refrigerante-rosa-no-maranhao/>. Acesso em: 14/11/2020.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório: textos temáticos*. Brasília: CNV, 2014. v. 2.

BRITO, Antônio M. F. A subversão pelo sexo: representações anticomunistas durante a ditadura no Brasil. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 36, n. 72, set-dez 2020, p. 859-888.



BRITO, Antônio M. F. “Um verdadeiro bacanal, uma coisa estúpida”: anticomunismo, sexualidade e juventude no tempo da ditadura. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 26, 2019, p. 1-22.

CORTECERTU, Jair dos Santos. Cassandra Rios desafiou censura para se tornar a primeira brasileira a vender 1 milhão de livros e educar uma geração. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2018. Disponível em: <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2018/03/08/cassandra-rios-desafiou-censura-para-se-tornar-a-primeira-brasileira-a-vender-1-milhao-de-livros-e-educar-uma-geracao/>. Acesso em: 7 abr. 2018.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, 2012, p. 05-22.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora L. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no movimento LGBT brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 3, 2009, p. 54-81.

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis - o caso brasileiro. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, jan-jun 2012, p. 43-59.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, jul./dez. 2002, p. 251-286.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº47, 2004, p. 29-64.

GOMES, Camilla de M. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas-Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, vol. 18, nº 1, jan-abr 2018, p. 65-82.

KER, João. A censura contra LGBTs está muito além de Crivela e da Bienal. *Revista Híbrida*. 09 set. 2019. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/2019/09/09/a-censura-contra-lgbts-esta-muito-alem-de-crivella-e-da-bienal/>. Acesso em: 14/11/2020.

MARCELINO, Douglas A. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MCMAHON, Robert J. *Guerra Fria*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MANTOVANI, Flávia. Cassandra Rios subversiva? Uma análise da sexualidade em Copacabana Posto 6. *ANPUH-PE*, 2019, p. 1-11.

NOS ANOS 70, ninguém foi mais censurado que Cassandra Rios. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 out. 2013. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009#ixzz51a2NByBu>. Acesso em: 16 dez. 2017.





ORIANI, Angélica P. Primeiros rascunhos: aproximações entre Michel de Certeau e a História do Tempo Presente. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n.22, set-dez 2017, p. 316-338.

PIOVESAN, Adriane. *Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1942)*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2005.

PIOVEZAN, Adriane; FONTOURA JUNIOR, Antonio. Corpos censurados: moralismo no período da ditadura civil-militar e a literatura de Cassandra Rios. *VII CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA*, 2015, p. 2407-2417.

PICCOLO, Monica; SULIDADE, Mariana da. *Maranhão Republicano em foco: Estado, imprensa e historiografia*. São Luís, Editora Shalom/EDUEMA, 2015.

PADROS, Enrique S. História do Tempo Presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jan-jun 2009, p. 30-45.

REIMÃO, Sandra. Cassandra Rios - na contramão da contramão. Comunicação, cultura e mídias sociais - *XIV Ibercom*, São Paulo, vol. 14, 2015, p. 7346-7352.

REIMÃO, Sandra L. A. A. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Tese (Livre Docência em Comunicação e cultura), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Revista Gênero*, Niterói, v. 4, n° 1, 2003, p. 17-31.

SETEMY, Adriana C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, jan-abr 2018, p. 171-197.

SOARES, Gláucio A. D. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, jun. 1989, p. 21-43.



## LITERATURA, GÊNERO E PERFORMANCE EM *VOCÊ NÃO ACHA QUE ESFRIOU?*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Amanda Quitério de Gois (UNESP)<sup>172</sup>

**Resumo:** A discussão proposta para este artigo tem por objetivo realizar uma análise do conto “Você não acha que esfriou?” (TELLES, 2009), presente na obra *A Noite Escura e Mais Eu*, da mesma autora e do mesmo ano, a partir de uma leitura interdisciplinar que combina aspectos literários de Telles com discussões propostas na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (BUTLER, 2003). O diálogo entre literatura e estudos de gênero será realizado a partir de uma análise literária formal que se baseia na teorização de formalistas russos a respeito da estrutura e forma de uma obra literária, assim como trazido em *Operadores de leitura da narrativa* (FRANCO JUNIOR, 2003), e de uma análise a partir da perspectiva de Literatura e Gênero partindo das teorizações de Butler a respeito de performance e performatividade. Com essas bases teóricas, os conhecimentos apresentados pelas abordagens críticas supracitadas funcionarão para desenvolver e fundamentar a teoria de que a obra de Lygia Fagundes Telles escolhida para análise, conversa diretamente com questões contemporâneas levantadas por Judith Butler, uma vez que a protagonista, Kori, e seu amante Armando parecem performar de acordo com as imposições propostas socialmente para pessoas dos gêneros feminino e masculino, tal qual a resignação imposta como sinônimo de feminilidade e a necessidade de autoafirmação heterossexual constante imposta como sinônimo de **masculinidade**.

**Palavras-chave:** Literatura; Gênero; Performance; Interdisciplinaridade; Performatividade.

### Introdução

Lygia Fagundes Telles, nascida na cidade de São Paulo, estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1923, se estabeleceu como uma escritora contemporânea importante, uma vez que suas obras foram premiadas e consolidadas como importantes para a Literatura Brasileira Contemporânea.

Entre seus romances e contos já publicados, Telles adquiriu certo reconhecimento por trazer obras literárias que abordam temas relacionados à morte, ao mistério, à velhice e à solidão. A partir de uma leitura mais ousada, porém possível, alguns outros temas vêm à tona, principalmente por conta do fato de que grande parte dos livros dessa autora possuem como personagens protagonistas meninas e mulheres, bem como por abordar, em suas obras, questões que permeiam as vivências promovidas pelos estereótipos da feminilidade e da masculinidade.

Como forma de exaltar e estabelecer essa discussão interdisciplinar entre Literatura e Gênero, esse trabalho tem por objetivo realizar uma análise de um conto literário, intitulado “Você não acha que esfriou?”, presente na obra *A noite escura e mais eu* (TELLES, 1995), conto encontrado em uma obra intitulada *A noite escura e mais eu*, e de uma obra crítica sobre gênero, intitulada *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (BUTLER, 2003), combinando os aspectos literários com a performance e a performatividade da “vida real”.

O diálogo entre literatura e estudos de gênero será realizado a partir de uma análise literária formal que se baseia na teorização de formalistas russos a respeito da estrutura e forma de uma

<sup>172</sup> Mestranda em Teoria e Estudos Literários, amanda.gois@unesp.br, orientada por Arnaldo Franco Junior.



obra literária, assim como trazido em *Operadores de leitura da narrativa* (FRANCO JUNIOR, 2003). Com essas bases teóricas, os conhecimentos apresentados pelas obras supracitadas funcionarão para desenvolver e fundamentar a teoria de que a obra de Lygia Fagundes Telles escolhida para análise, conversa diretamente com questões contemporâneas levantadas por Judith Butler.

### **“Você não acha que esfriou?”: análise da estrutura (e da performatividade)**

A narrativa de “Você não acha que esfriou?” inicia-se logo após o intercurso sexual entre Kori, a personagem principal, e Armando, melhor amigo de Otávio, o marido da protagonista. Kori está no apartamento de Armando, e observa o espaço ao seu redor enquanto reflete sobre assuntos diversos.

O conto é narrado a partir da perspectiva de Kori, personagem essa que demonstra tensão e contradição, pois ao mesmo tempo que sente vontade de não estar com aquele homem, continua na casa dele, enquanto Armando dá sinais sutis de interesse pelo que o marido dela estaria fazendo no momento.

O primeiro momento narrado introduz a personagem Kori a partir de seu desconforto, de sua vontade de sumir. Ela começa a imaginar, observando uma parede branca, que gostaria de diminuir de tamanho e escapar por algum buraco, mas isso parece impossível. A partir desse pensamento, ela lembra de uma situação na qual um inseto conseguiu forçar sua entrada na parede:

Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede. Uma parede completamente branca, nenhum quadro, nenhum furo, nada. Se houvesse ali ao menos um pequeno furo de prego por onde pudesse entrar e sumir. Lembrava-se agora do mínimo inseto a se enfiar aflito na frincha da argamassa de cal, forçando a entrada até desaparecer, estava fugindo. A evasão dos insetos é mais fácil (TELLES, 2009, p. 27)

A partir dessa reflexão, Kori apresenta seu desejo de evasão. Seu fluxo de consciência traz a memória do inseto para que ela compreenda que não pode fazer o mesmo: não há meios de escapar, naquele momento, da sua atual conjuntura – apesar de, no fim do conto, ela apresentar uma forma de escapar da situação em que se encontra. Já nesse momento é possível realizar a análise de que a personagem, a partir de uma metáfora, começa a discutir a respeito da impossibilidade de mudanças, na necessidade de convivência com a situação em que se encontra e, conseqüentemente, na necessidade de performance da feminilidade (e da masculinidade) que virá a acontecer.





Ainda no começo do conto, enquanto relembra uma entrevista que assistiu em um canal de televisão na qual homens comentam sobre como agem “depois do amor”, a protagonista sente-se incomodada. Ela pensa a respeito do diálogo televisionado e apresenta, mais uma vez a partir de seu fluxo de consciência, sua perspectiva sobre ele:

O que você faz logo depois do amor? Era a pergunta cretina que outros cretinos responderam num programa de televisão. Acendo um cigarro e fico olhando para o teto, disseram alguns em meio de risadinhas. Outros foram mais longe, Enfio a cueca e vou até a geladeira buscar uma latinha de cerveja. Ou uma asa de frango. Mais risadas (TELLES, 2009, p. 27)

A lembrança da conversa assistida vem à tona justamente por ela se encontrar na mesma situação, já que a narrativa se passa, como supracitado, após o intercurso sexual com Armando. Kori afirma, por meio de seus pensamentos, que “o entrevistador não lembrou de perguntar como eles se comportariam numa situação mais delicada, aquela onde não aconteceu nada” (TELLES, 2009, p. 27), o que pode indicar que algo aconteceu no sexo – muito possivelmente a inabilidade de Armando para finalizar sua performance sexual.

Armando também parece possuir um ritual para o momento após o sexo, que consiste em escutar música e fumar: “os cotovelos apoiados nos travesseiros, fumando e ouvindo música com uma expressão do mais puro enlevo” (TELLES, 2009, p. 28). Há, assim, certa ritualidade dessas atitudes masculinizadas, que, segundo o que fazem os homens da TV e Armando, não incluem a mulher como parte ativa do ritual do pós-sexo.

Apesar de seu incômodo explicitado desde o primeiro trecho, a protagonista tenta manter uma conversa casual com Armando, mesmo que perceba (e deixe explícito) um incômodo constante, seja com os “românticos sebosos” (TELLES, 2009, p. 28), no qual ela acredita se encaixar, seja com a “desordem, essa loucura do mundo, até ETs aparecendo aos montes” (TELLES, 2009, p. 29), que também parece ser uma representação do sentimento da personagem ao estar com o amigo de seu marido, o que destrói a ordem do relacionamento heterossexual monogâmico.

Kori não age de acordo com o que pensa, mas de acordo com o que deve realizar para agradar ao homem com quem está traindo seu marido, como percebemos quando ela ironiza o fato de ter que consolar Armando mesmo após o fatídico acontecimento: “E devia ficar ali consolando muito sutil. E ainda por cima tinha que ser generosa” (TELLES, 2009, p. 28).

Ela, ainda, narra o que lhe foi ensinado a respeito do ser mulher, como por exemplo no trecho “Minha mãe fugia da realidade como o diabo parte da cruz e inventou que eu era uma moça muito especial. Você se atrapalhou, querido, mulheres especiais só atrapalham. Ou não?”



(TELLES, 2009, p. 28). Percebe-se a presença de um possível sentimento de resignação, de aceitação sobre sua condição como mulher. Ela parece ter atrapalhado Armando com o fato de ser especial.

Armando, por sua vez, age de acordo com o esperado para o gênero masculino, a partir de concepções a respeito da masculinidade heterossexual: diz transar bastante, com muitas mulheres, mesmo quando, aparentemente, seu desejo não é necessariamente esse. Ele afirma que se emocionou e que não está acostumado com relações como a que ele teve com Kori, o que, mais uma vez, reforça que algo aconteceu durante o sexo (provavelmente, ele não foi capaz de manter-se de forma ativa durante a performance sexual): “Acho que me emocionei demais, compreende? Me habituei a um certo tipo de mulher que prefiro pagar, não, não são propriamente putas [...]. Enfim, fiquei emocionado e na emoção, compreende?” (TELLES, 2009, p. 28).

Essas situações, somadas aos comentários de Kori, tal como explicitado no trecho abaixo, demonstram que a performance de Armando pode estar relacionada com a homossexualidade do personagem, que não quer admitir que se sente atraído pelo marido de Kori, e precisa agir de determinada forma para manter sua masculinidade intacta e indiscutível:

O que vocês vão fazer hoje? – ele podia ter perguntado se fosse um homem simples. Se fosse mais simples ainda poderia dizer, Minha querida, me perdoe mas foi um equívoco, não era você que devia estar na cama comigo, erro de pessoa, compreende? Mas Armando estava longe de ser um homem simples: levar para a cama a mulher do amigo já não revelava uma certa complicação? E um amigo pelo qual ele estava apaixonado (TELLES, 2009, p. 29)

Kori demonstra estar intrigada com o interesse de Armando por Otávio, visto que eles haviam acabado de ter (ou quase tiveram) uma relação sexual, e mesmo assim, Armando continua focando a conversa no homem que não está presente. A protagonista demonstra estar cansada do “jogo” que se desenvolve na conversa aparentemente inocente que eles tentam manter, e Armando tenta demonstrar ser masculino (dentro do estereótipo binário de masculinidade e feminilidade) enquanto se inclina a cada momento para buscar informações sobre o marido de Kori. Ela resolve instigar a curiosidade de Armando, dizendo a ele que o seu casamento com Otávio foi pura conveniência para ambos os lados:

“ele tem todo o dinheiro que quis ter, paguei caro, concordo, mas a gente não tem mesmo que pagar pelas emoções? Que não duraram muito, desde o nascimento do Júnior não temos mais as chamadas relações sexuais. Resolvemos assim, tranquilamente. E se o clima tem pesado um pouco é porque tem aí uma novidade...” (TELLES, 2009, p. 35)



A novidade, como é revelada depois, nada mais é do que um relato de que seu marido, supostamente, possui uma amante e que a engravidou, o que faz com que Armando entre em desespero, já que gosta dele. Kori se diverte com isso, de uma forma cômica porém desesperada, visto que, durante o banho que está tomando quando conta a Armando sobre essa novidade inesperada, ela repete que seu banho está uma delícia e recomeça “a rir porque podia imaginá-lo enegado de desespero” (TELLES, 2009, p. 36).

Também é possível observar no conto a presença de um narrador heterodiegético, que, como apontado em *Operadores de leitura da narrativa* (FRANCO JUNIOR, 2003), é um narrador que não é participante das ações da narrativa e aparece apenas para narrá-las (mesmo que narre a partir das perspectivas interna e externa da protagonista). O narrador também se caracteriza como hipodiegético, ou seja, ele insere uma narrativa (a que se passa na cabeça da protagonista) em outra (a que acontece do “lado de fora” da cabeça de Kori).

O fato desse narrador contar os acontecimentos da narrativa dessa forma traz um formato dual, ou seja, um formato em que há o que Kori pensa e sente e aquilo que Kori diz e faz, trazendo assim uma moldura narrativa (o externo, o interno e como eles se afetam mutuamente).

O conto é narrado, assim, a partir dos tempos objetivo e subjetivo, pois ao mesmo tempo em que temos acesso à narrativa externa, ou seja, à cena pós relação sexual, a conversa entre os dois amantes, o momento em que a protagonista vai ao banho, também temos acesso ao tempo subjetivo de Kori, que nos indica, em um primeiro momento, sentir que o tempo passa devagar e que ela gostaria que ele passasse logo, como quando ela observa a parede branca logo após o sexo e pensa “se houvesse ali ao menos um pequeno furo de prego onde pudesse entrar e sumir” (TELLES, 2009, p. 27).

Percebe-se, ainda, que o narrador é intruso e onisciente, pois nos apresenta os pensamentos de Kori exatamente como ela pensaria, ou seja, em primeira pessoa, e não apenas como algo que ela poderia vir a pensar – o que seria indicado pelo uso constante da terceira pessoa. Apesar de, em alguns momentos, o conto ser narrado dessa forma – como por exemplo, em “Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede” (TELLES, 2009, p. 27), ele também é narrado a partir dos pensamentos da protagonista: “Acho que não passo de uma romântica meio sebososa” (TELLES, 2009, p. 28).

É possível apreender do conto o desconforto da situação de Kori de acordo com seu fluxo de consciência, que aparece durante todo o conto por meio da narração. Dessa forma, misturam-se na narrativa os pensamentos, as reflexões e as atitudes da personagem. O exemplo a seguir explora o raciocínio dela:





Meu pobre querido. Eu também sou uma pobre querida, todos queridíssimos e contudo. Fechou os olhos. E os olhos dos mortos, aqueles mortos que continuam vendo depois da morte? Mas esses mortos que nos amam tanto não podem mesmo ajudar? Mãezinha era uma que já estaria por aqui em meu redor mas acho que eles não podem fazer nada; Ou fazem e a gente nem percebe? (TELLES, 2009, p. 29)

Aquí, ao falar de Armando, Kori o imagina como um pobre querido, assim como ela mesma o é: buscam amor (e/ou sexo) nas pessoas erradas, e continuam a ser, de certa forma, resignados ao lugar social que lhes pertence: ela, como uma esposa que continua com o marido mesmo com a traição e com a ausência de sexo, e que, apesar de ter relações com outro homem, compreende que deve manter-se com o marido; ele, como um homem apaixonado por outro homem que precisa manter sua imagem masculinizada para provar que é homem.

O conto aborda, assim, performances de Kori e Armando. Ambos parecem tentar provar-se durante o conto. Ela, que se sente velha e provavelmente abandonada, gostaria de ser uma versão jovial e bonita de si mesma, ou, em outras palavras, uma versão mais feminina: “Com esta minha pele de papel de seda amarfanhado devo aparentar muito mais e ele falando em trinta anos, não era mesmo delicado?” (TELLES, 2009, p. 29).

Armando, por sua vez, como nos indicam os pensamentos de Kori, errou de pessoa, gostaria de estar se relacionando com outro alguém (que, como supracitado, seria o marido dela, Otávio): “O que *vocês* vão fazer hoje? – ele podia ter perguntado se fosse um homem simples. Se fosse mais simples ainda poderia dizer, Minha querida, me perdoe mas foi um equívoco, não era você que deveria estar na cama comigo, erro de pessoa, compreende?” (TELLES, 2009, p. 29).

A partir dessa discussão, a narrativa pode ser analisada a partir de duas perspectivas: uma delas, a perspectiva de gênero, nos indica que o tema deste conto - ou seja, o assunto principal que permeia toda a narrativa, assim como apontado por Arnaldo Franco Junior em Operadores de Leitura da Narrativa (2003) - é justamente a performatividade, pois ambos os personagens, Armando e Kori, passam todo o conto agindo e reagindo de acordo com o que se espera de um homem e uma mulher adultos e heterossexuais. A outra perspectiva é a que tematiza o desconforto, visto que durante a narrativa, ambos se sentem, em algum nível, deslocados, machucados, desconfortáveis.

Por fim, o título do conto, “Você não acha que esfriou?”, pode ser uma referência às mudanças climáticas, relacionando-se com as tentativas de Kori de conversar com Armando de forma descontraída, contradizendo o que se passa em seu interior. Pode, também, ser uma referência a relacionamentos, tanto de Kori com seu marido quanto de Kori com o amigo de seu marido com quem ela o trai. Ainda há a relação entre os sentimentos de Armando com relação a Otávio: quando Armando descobre que Kori é traída, aparenta estar desesperado.



## Judith Butler, Kori e Armando: performatividade de gênero

Na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (BUTLER, 2003), a autora discute a respeito da performatividade para além da Literatura, focalizando na realidade social contemporânea e na forma como a sociedade foi conduzida para acreditar na obrigatoriedade dos gêneros feminino e masculino como naturais.

Butler afirma que “o gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2003, p. 200). Com isso, a autora nos aponta que há uma construção social que autoriza ou desautoriza a existência de corpos de acordo com um sistema binário de representação, encarregado por separar as pessoas em “masculino” e “feminino”.

Nessa mesma obra, Butler aprofunda-se na questão da subjetividade feminina quando aponta que “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2003, p. 18). Ela nos mostra, assim, que o sujeito “feminino” é uma construção social, que se baseia em repetições performáticas que dão a impressão de uma verdade constante e imutável.

A performance de atos repetitivos na vida “real”, ou seja, na vida externa à Literatura, estabelece verdades tanto quanto o performativo literário nos convence de que as narrativas, mesmo que ficcionais, são palpáveis:

“A dimensão contingente do gênero como performance sugere a necessidade de repetição que, ao mesmo tempo em que é a reencenação de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente, é também, a cada vez, uma nova experiência de performance ou o que a autora chama de ‘repetição estilizada de atos’” (BUTLER, 2003, p. 200)

Vale ressaltar que deve existir um cuidado na utilização dos termos “performance” e “performatividade”, pois ambos representam coisas diferentes dentro da perspectiva de Butler. Assim como nos aponta Rodrigo Borba (2014), em seu texto *A linguagem importa?*,

“Butler enfatiza, assim, que as performances de gênero não acontecem livremente: são, isto sim, reguladas por uma estrutura muito rígida (a heterossexualidade compulsória e os discursos que a sustentam) que delimita suas possibilidades. Performatividade não é performance; a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance” (BORBA, 2014, p.449-450)



Como já explicitado, a performance do gênero atua como uma constante repetição de atos impostos socialmente para os gêneros dentro do espectro binário – feminino e masculino. Essa performance e a performatividade, porém, também se encontram na obra de Lygia Fagundes Telles. A protagonista da obra está performando constantemente. Esse ato performativo não existe apenas para convencer o leitor de que a personagem é mais do que apenas ficção, que ela poderia ser uma pessoa real, mas também reinscreve na narrativa os atos performáticos que são esperados de uma personagem protagonista do gênero feminino: resignação, conflitos internos e silêncio.

O narrador nos traz Kori como uma mulher que está sob a mira da imposição social das performances de gênero. Já no primeiro momento do conto, enquanto assiste a uma cena televisiva na qual homens discutem sobre o que fazem depois do amor, o narrador deixa explícito o incômodo da protagonista com a situação, justamente pela oposição gritante entre o que aqueles homens dizem e o que ela sente.

Enquanto os homens da televisão tentam reafirmar sua masculinidade, que é comparável a um estado de frieza constante, de despreocupação com o próximo (ou, nesse caso, com a próxima) e de egocentrismo – eles afirmam que bebem cerveja, fazem coisas que os agradam, sem nem citar a mulher com quem se relacionaram -, Kori reflete sobre ser uma romântica sebossa.

Essa contradição inicial se inscreve na personagem como uma característica que já devemos aceitar como dela, visto que ela, por ser mulher, provavelmente será mais emocional que Armando, seu amante. Essa construção performativa vai se desfazendo ao longo do conto, até o clímax, no qual Kori parece superar sua condição subserviente e passa a machucar intencionalmente Armando, utilizando para isso as dores sentidas por ele, que são indicadas também pelo narrador.

Curiosamente, Kori não é confiável, e mesmo que o narrador apresente o que ela pensa e sente, não há confirmações de que seu marido a traiu de fato nem de que sua manipulação do personagem Armando é realizada apenas por ele aparentemente gostar do marido dela. Ela, dessa forma, escapa pela parede como um inseto, não apenas da situação em que aparentemente está, como também da imposição da performatividade.

Armando, por sua vez, também parece performar para convencer Kori – e o leitor – de sua heterossexualidade, tentando agir com indiferença às pessoas, especialmente às mulheres, como as “putas” com quem ele se relaciona e a própria protagonista, ao mesmo tempo que parece demonstrar interesse constante em Otávio.

Como não há momentos nos quais os pensamentos de Armando são mostrados, não é possível afirmar (nem negar) suas intenções, porém é possível perceber que a leitura de Kori sobre ele discute a performance forçada da masculinidade, imposta aos homens como uma verdade





absoluta que deve ser indestrutível: homens devem ser viris (e devem estar preparados para o sexo, dispostos a fazê-lo com mulheres diversas).

## Considerações finais

O diálogo entre Literatura e Gênero promovido pelo conto utilizado nesta discussão se torna quase automática, visto que a comparação entre a realidade fictícia e a realidade social parecem conversar diretamente. A discussão de gênero promovida por *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (BUTLER, 2006) e utilizada para discutir os aspectos literários do conto “Você Não acha que Esfriou?” (TELLES, 2009), enriquece a discussão literária na medida que causa uma desautomatização que revive as personagens do conto, dá a elas uma nova oportunidade de serem notadas e analisadas, nos liberta da percepção do automatismo.

A partir desse diálogo, se faz possível compreender novas camadas das personagens, o que pode promover inclusive o rompimento da barreira entre o performativo literário e a performance de gênero, já que Kori, a protagonista, não se torna menos real e provável quando desautomatiza sua performance como uma personagem feminina, pelo contrário: ela constrói um novo espaço que pode ser habitado por ela de uma forma tão natural que se torna factível.

“Você não acha que esfriou?” apresenta os atos performativos de Butler, que em um primeiro momento, estão inseridos no contexto social e histórico, mas passam a servir como elementos da narrativa. Há, assim, uma performance (de gênero) dentro de um ato performativo (literário).

Esses atos performativos podem ser discutidos, problematizados e, quem sabe, modificados, assim como realizado no fim do conto, que reafirma a personagem Kori como uma personagem que talvez seja mais do que o narrador deixa transparecer. Assim, é estabelecido um novo modo de ser da personagem, para além da sua performance. Como trazido por Carla Rodrigues em *Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida* (2014),

“não se trata [...] de estabelecer um novo lugar, mas de aceitar permanecer na oscilação e de não sucumbir a esta “comodidade metodológica” que novamente estabiliza, ainda que em outro lugar, o que poderia haver de oscilante na proposição ‘nem feminino/nem masculino. Novas identidades, por mais diversas e múltiplas que sejam, são fixações que eliminam o caráter contingente da performance de gênero” (RODRIGUES, 2014, p. 151)

O conto utilizado para essa discussão, portanto, dialoga com questões contemporâneas a respeito de gênero, já que os personagens protagonistas parecem performar de acordo com as



imposições propostas socialmente, tal qual a resignação imposta como sinônimo de feminilidade e a necessidade de autoafirmação heterossexual constante imposta como sinônimo de masculinidade, ao mesmo tempo que é capaz de desconstruir a percepção dos gêneros como espaços engessados nos quais as personagens (e as pessoas da “vida real”) devem se encaixar.

## Referências

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos pagus*, Rio de Janeiro, ed. 43, p. 441-473, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/T86yvM4tkCzZts3kVwqKPQG/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 28 ago 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2003.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, ed. 10, p. 140-164, 2012. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/2328>. Acesso em: 29 jun. 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. Você não acha que esfriou? In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e Mais Escura*. Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



## CORPO, RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO: UMA ANÁLISE SOBRE WOMAN AT POINT ZERO<sup>173</sup>

Fernanda Barboza de Carvalho Nery (UFMG)<sup>174</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma análise acerca da elaboração do corpo feminino na obra *Woman at point zero* da escritora egípcia Nawal El Saadawi (2008), conhecida por estabelecer uma carreira literária sob o signo de resistência através da percepção do feminino enquanto matéria literária e política. Considera-se que as marcas de transgressão, persistentes na escrita da autora, ajudam a construir a supervivência feminina no âmbito ficcional, encorpada, nesse caso, na elaboração de Firdaus, protagonista de *Woman at point zero*, que, de modo simbólico, apresenta-se como uma antítese ao pensamento hegemônico. Em 2022, um ano após o falecimento de El Saadawi, a importância de suas palavras se faz cada vez mais presente. Visto que, ao propor personagens femininas que subvertem representações comuns associadas às mulheres, a obra de El Saadawi (2008) se estabelece, também, como um convite à reflexão sobre a relevância da autoria feminina enquanto força, por excelência, de ressignificação dos referidos corpos.

**Palavras-chave:** Autoria Feminina; Crítica Literária; Corpo.

### Introdução

Em que medida o ponto zero pode ser construído na experiência de uma mulher? Esse parece ser o questionamento velado a que *Woman at point zero*, da escritora egípcia Nawal El Saadawi, tenta responder.

O romance trata da história de Firdaus, a mulher no ponto zero, que ao ter a própria vida submersa em situações de subalternidade, subverte concepções hegemônicas sobre o que *deve ser* uma mulher, transformando-se em um símbolo de transgressão e resistência e promovendo, desse modo, através da representação, a reflexão acerca da reconstrução da subjetividade feminina.

Diante de acontecimentos que não se pode tolerar, Saadawi (2008) estabelece o corpo feminino em um patamar de transgressão, através, sobretudo, da capa do renascimento da protagonista, no seio do mundo androcêntrico, proporcionado pela conscientização de seu lugar no mundo.

A evidência de corpos femininos elaborados sob o escopo de resistência e transgressão, demonstra, em última instância, a urgência da escrita feminina enquanto forma de constituição de novas subjetividades que possibilitem transformar, enfim, as fragilidades identitárias comuns aos grupos impostos à margem.

<sup>173</sup> Este trabalho se constitui enquanto uma continuidade da minha dissertação de mestrado, intitulada *Corpo em ruídos: o feminino em Woman at point zero*, defendida em setembro de 2019.

<sup>174</sup> Mestre em Literatura e Cultura (UFBA). Doutoranda em Estudos Literários (UFMG). E-mail: fernandabcnery@gmail.com.





## Nawal El Saadawi: transgressão e literatura

Devido à relevância da obra da escritora Nawal El Saadawi, enquanto elemento primordial para a discussão das elaborações vinculadas à autoria feminina, no século XX, faz-se necessário construir uma breve biografia a respeito de sua trajetória literária e de seu desmembramento político.

Nawal El Saadawi nasceu em 1931, em Kafr Tahla, no Egito. Em 1955, formou-se em medicina, especializando-se em psiquiatria, e até 1972 trabalhou no governo egípcio como Diretora Geral da Educação para a Saúde no Ministério da Saúde, sendo demitida devido à publicação do livro *Women and sex*, que havia sido censurado anos antes. O livro expõe como os problemas das mulheres, no Egito, estavam impreterivelmente, associados, não por acaso, à questão de gênero.

Em *The essential nawal el saadawi*, uma de suas autobiografias, El Saadawi (2010) afirma que, com a publicação de *Women and sex*, tornou-se a primeira mulher árabe a denunciar a mutilação genital, enfatizando, também, que a questão da mutilação genital feminina, nos países árabes, não se constitui enquanto ponto diferencial de opressão entre as mulheres no mundo. Pois, frequentemente, o Ocidente tenta criar a imagem de que apenas no contexto oriental as mulheres são submetidas às subjugações inaceitáveis<sup>175</sup>.

Para El Saadawi (2010), a mutilação se trata, naturalmente, de um marcador de opressão. Entretanto, a autora pontua que a opressão feminina incide, de variadas maneiras, em todas as mulheres ao redor do mundo. Esse pensamento contrapõe o argumento orientalista, que tem como objetivo amenizar as opressões patriarcais do Ocidente, propondo, nas suas entrelinhas, que apenas as mulheres árabes são oprimidas.

Sou contra a circuncisão feminina e outras práticas semelhantes retrógradas e cruéis. *Fui a primeira mulher árabe a denunciá-la, publicamente, e a escrever sobre isso em meu livro Women and sex*. Liguei-a a outros aspectos da opressão feminina. Mas, discordo daquelas mulheres, nos Estados Unidos e na Europa, que se concentram em questões como a circuncisão feminina e as retratam como prova da opressão incomum e bárbara a que as mulheres são expostas apenas em países africanos ou árabes. [...] Mulheres na Europa e Estados Unidos podem não ser expostas à remoção cirúrgica do clitóris. No entanto, são vítimas de clitoridectomia cultural e psicológica. (EL SAADAWI, 2010, p. 62-63, tradução minha, grifo meu)<sup>176</sup>.

Ao aproximar a vivência das mulheres do Ocidente e do Oriente, El Saadawi (2010) contrapõe imagens hegemônicas acerca da mulher árabe, e de sua respectiva condição, no seio da sociedade. As experiências das mulheres, embora diferentes ao redor do

<sup>175</sup> A relevância da publicação de *Women and sex* diz respeito a características essenciais para a compreensão de toda a obra posterior de El Saadawi e que, naturalmente, também, estão presentes em *Woman at point zero* e na protagonista Firdaus: a vinculação da literatura à luta dos direitos das mulheres e, nesse percurso, a reconstrução do corpo feminino ficcionalizado.

<sup>176</sup> “I am against female circumcision and other similar retrograde and cruel practices. I was the first Arab woman to denounce it publicly and to write about it in my book *Woman and Sex*. I linked it to the other aspects of female oppression. But I disagree with those women in America and Europe who concentrate on issues such as female circumcision and depict them as proof of the unusual and barbaric oppression to which women are exposed only in African or Arab countries. [...] Women in Europe and America may not be exposed to surgical removal of the clitoris. Nevertheless, they are victims of cultural and psychological clitoridectomy” (EL SAADAWI, 2010, p. 62-63).



mundo, assemelham-se, segundo a autora, em certa medida, pela natureza da opressão das mulheres. Ao estabelecer uma ligação entre as mulheres, El Saadawi (2010) convida à reflexão acerca de situações intoleráveis, que serão também, reverberadas ao longo de *Woman at point zero*.

A partir dessa perspectiva, vislumbra-se por que a carreira literária de Nawal El Saadawi foi construída sob a égide de uma extrema repressão. Ao narrar os corpos femininos, e estabelecer discussões referentes às subjugações políticas, inevitavelmente, circunscritas nas experiências das mulheres, a autora egípcia transformou-se, através da literatura e do ativismo político, em um ícone de luta pelos direitos das mulheres<sup>177</sup>.

El Saadawi possui uma carreira literária extensa, e publicou mais de cinquenta livros em árabe, traduzidos em torno de trinta idiomas. Entretanto, durante muito tempo, apenas o livro *The hidden face of eve* continha uma tradução para o português, no Brasil, sob o título *A face oculta de eva*. Em 2019, uma outra tradução, em português, chegou ao país. Trata-se de *A mulher com olhos de fogo*, a tradução de *Woman at point zero*.

A importância do estudo da autoria feminina, nesse caso, representada por Nawal El Saadawi consiste na premissa anunciada por Hélène Cixous (1976) ao longo do emblemático *The laugh of medusa*.

Para Cixous (1976), a escrita feminina funciona enquanto mecanismo essencial à reestruturação de representações hegemônicas que, constantemente, produzem subjugações aos corpos femininos: “Mulher deve escrever-se: deve escrever sobre mulheres e levar as mulheres à escrita, de onde elas foram expulsas tão violentamente quanto de seus corpos - pelas mesmas razões, pela mesma lei” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução minha)<sup>178</sup>.

Ainda em *The essential Nawal El Saadawi*, El Saadawi (2010) demonstra que as questões de subjugações representativas no campo artístico refletem as subjugações identitárias correntes na sociedade. Ao discutir acerca da relevância do nome de família que sempre lhe acompanhara, desde a infância, expõe-se que apenas o nome da família de seu avô, ou seja, de uma figura masculina, deveria figurar em sua vida, representando, em última instância, a sua própria existência.

Foi minha mãe, Zaynab, que me ensinou a falar, depois a colocar palavras no papel ou a escrever. A primeira palavra que pronunciei foi mamãe, minha mãe. A primeira palavra que coloquei no papel foi Nawal, meu nome. Quando fui para a escola, o professor me pediu para escrever meu nome no meu caderno. Eu escrevi a palavra Nawal. O professor disse que eu deveria escrever meu nome completo, não apenas meu primeiro nome. Então eu escrevi Nawal Zaynab. O professor ficou zangado, apagou o nome da minha mãe e me mandou escrever o meu sobrenome, El Saadawi. El Saadawi era um nome

<sup>177</sup> Em 1981, El Saadawi fundou a Associação de Solidariedade das Mulheres Árabes (Arab Women's Solidarity Association). O objetivo dessa associação era inserir as mulheres árabes na vida social, econômica, cultural e política.

<sup>178</sup> “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies - for the same reasons, by the same law” (CIXOUS, 1976, p. 875).



estranho para mim, o nome de um avô que morrerá antes de eu nascer. Nunca gostei do nome El Saadawi; era como um corpo estranho grudado em mim, mas eu tinha que escrevê-lo o tempo todo, em todos os meus papéis e livros, até ser conhecida como El Saadawi por todos que me conhecem. No entanto, dentro de mim, eu nunca senti que ele me representava ou que era o meu nome verdadeiro. (EL SAADAWI, 2010, p. 7)<sup>179</sup>.

Ao afirmar que o nome que lhe acompanhara a vida inteira não lhe complementava, verdadeiramente, constituindo-se *um corpo estranho*, El Saadawi (2010) antagoniza concepções comuns referentes à relevância da figura masculina na vida das mulheres, sobretudo por afirmar que a sua maior identificação se originava de uma mulher, sua mãe.

Nesse sentido, ao estabelecer personagens femininas que rasuram imagens estanques do que é o feminino, a autora proporciona a criação de novas subjetividades que antagonizam a centralização da figura masculina e, por consequência, da relevância dos nomes dos homens.

A escrita feminina redefine, então, a posterioridade, pois a partir dessa perspectiva é possível tecer questionamentos a respeito da legitimidade de práticas como a insinuação da fragilidade tanto dos nomes femininos, quanto de suas vozes no bojo das narrativas, estabelecendo-se como um suporte para a redefinição de seus próprios corpos.

Na cultura patriarcal ocidental [...] o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder generativo [...] Mais, o poder de sua caneta [...] não é apenas a capacidade de gerar vida, mas o poder de criar uma posteridade. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 7, tradução minha)<sup>180</sup>.

Dito isso, importa falar que a obra de El Saadawi expressa o seu permanente questionamento político em relação aos direitos femininos, refletidos, como apontado, desde sua infância. Assim, a relevância da autoria feminina, nesse caso da escrita de El Saadawi, e de seu caráter, impreterivelmente, de resistência, situa-se como uma revisitação à construção histórico-cultural do corpo das mulheres, demonstrado, neste texto, sob o escopo da característica de ruptura frente ao sistema hegemônico no cerne da elaboração de Firdaus, a protagonista de *Woman at point zero*.

<sup>179</sup> "It was my mother, Zaynab, who taught me how to speak, then how to put words on paper or how to write. The first word I uttered was Mama, my mother. The first word I put on paper was Naval, my name. When I went to school the teacher asked me to write my name on my notebook. I wrote the word Naval. The teacher said I should write my full name, not just my first name. So I wrote Naval Zaynab. The teacher was angry; he erased my mother's name and ordered me to write my last name, El Saadawi. El Saadawi was a foreign name to me, the name of a grandfather who died before I was born. I never liked the name El Saadawi; it was like a foreign body attached to me, but I had to write it all the time, on all my papers and books, until I was known as El Saadawi by everybody who knows me. However, deep inside me I never felt it was me or my real name" (EL SAADAWI, 2010, p. 7).

<sup>180</sup> "In patriarchal Western culture [...] the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power [...] More, his pen's power [...] is not just the ability to generate life but the power to create a posterity" (GILBERT, GUBAR, 1979, p. 7).





## Firdaus

*Woman at point zero* narra a história de Firdaus, uma prisioneira que está aguardando o cumprimento de sua sentença de morte. O livro é dividido em três capítulos, sendo o primeiro e o terceiro, narrados por uma médica, um espelhamento da própria El Saadawi. No segundo capítulo, a história é narrada, em primeira pessoa, por Firdaus, que relembra a sua trajetória desde a infância até o momento em que será executada.

El Saadawi (2008) aponta, no prefácio de *Woman at point zero*, que o livro nasceu a partir do encontro entre a autora, enquanto ainda trabalhava em uma prisão como psiquiatra, e uma prisioneira.

Ela permaneceu única. Não apenas suas feições, seu corpo, sua coragem, ou o jeito que ela costumava olhar para mim, do fundo dos olhos, a distinguiam de outras mulheres, mas sua absoluta recusa em viver, seu absoluto destemor pela morte. Firdaus é a história de uma mulher impulsionada pelo desespero para os fins mais sombrios. Essa mulher, apesar de sua miséria e desespero, evocou em todos aqueles que, como eu, testemunharam os momentos finais de sua vida, a necessidade de desafiar e superar as forças que privam os seres humanos do direito de viver, de amar e da verdadeira liberdade. (EL SAADAWI, 2008, p. xii, tradução minha)<sup>181</sup>.

A existência daquela mulher havia modificado o modo de encarar a vida daqueles que a conheceram. Ao estabelecer um paralelo entre a literatura e o mundo real, El Saadawi (2008) expõe o que há de essencial à literatura: a composição de universos factíveis.

Essa possibilidade é elencada com a frase que inicia o romance: “Essa é a história de uma mulher de verdade” (EL SAADAWI, 2008, p. 1, tradução minha)<sup>182</sup>. A referida frase parece anunciar, de modo emblemático, sob a fala da médica que estava acompanhando Firdaus, uma das possibilidades de construção do corpo feminino, propondo, desde o início da narrativa, a seguinte reflexão: o que seria uma mulher de verdade?

Na narrativa de El Saadawi (2008) a construção desse corpo feminino factível se dá, impreterivelmente, pela via transgressão, pela reivindicação representativa que o referido corpo pode pautar quando destituído de padronizações hegemônicas. Subverte-se, assim, o corpo feminino de tal modo que a sua representação estilhaça as representações, até então conhecidas, elaboradas à sombra de idealizações androcêntricas.

Até atingir o patamar transgressivo, de que trata este texto, demonstra-se em *Woman at point zero*, o percurso de subalternização da protagonista. Nesse sentido, a partir da narração de sua

<sup>181</sup> “She remained unique. Not only her features, her carriage, her courage, or the way she was wont to look at me from the depths of her eyes, distinguished her from other women, but her absolute refusal to live, her absolute fearlessness of death. Firdaus is the story of a woman driven by despair to the darkest of ends. This woman, despite her misery and despair, evoked in all those who, like me, witnessed the final moments of her life, a need to challenge and to overcome those forces that deprive human beings of their right to live, to love and to real freedom” (EL SAADAWI, 2008, p. xii).

<sup>182</sup> “This is the story of a real woman” (EL SAADAWI, 2008, p. 1).



infância, percebe-se que a elaboração do corpo de Firdaus perpassa pela negação ao pertencimento. A personagem não possuía o próprio corpo, assim como as outras figuras femininas, como, por exemplo, a sua mãe, que também tinha o corpo tutelado pelas violências do pai.

Meu pai, um pobre camponês que não sabia nem ler nem escrever. Sabia poucas coisas na vida como plantar, vender um búfalo que foi envenenado por seu inimigo antes dele morrer, trocar sua filha virgem por um dote quando fosse o tempo [...] bater em sua esposa e quebra-la em pedaços todas as noites. (EL SAADAWI, 2008, p.10, tradução minha)<sup>183</sup>.

Ao acompanhar esse trecho, é possível observar que a vida da protagonista foi construída, desde a infância, em uma extrema subjugação, revelada, também, pela disparidade do comportamento do pai quando a morte de um filho lhe causava fúria, enquanto a morte de uma filha era encarada como um fato corriqueiro:

Quando a criança que morria era uma menina, meu pai comeria sua sopa, minha mãe lavaria suas pernas e então ele dormiria, como fazia todas as noites. Quando uma das crianças que morria era um menino, meu pai bateria na minha mãe e então tomaria a sopa e dormiria. (EL SAADAWI, 2008, p.17, tradução minha)<sup>184</sup>.

Em outro trecho do livro, durante a adolescência, para fugir da referida subalternidade, vinculada ao seu gênero, Firdaus passa a se afastar, em termos imaginativos, das mulheres, a fim de construir uma autorreferenciação positiva do próprio corpo, o que seria impossível se a protagonista se identificasse, por completo, com o grupo feminino. Essa questão aparece durante uma conversa trivial com a sua colega de quarto no colégio:

Não havia nada no meu passado, ou na minha infância, para falar, e nenhum amor ou qualquer coisa do tipo no presente. Se eu tivesse algo a dizer, portanto, só poderia dizer respeito ao futuro. Pois o futuro ainda era meu para pintar nas cores que desejava. Ainda era meu para decidir, livremente, e mudar como bem entender. Às vezes, eu imaginava que eu me tornaria uma médica ou uma engenheira ou uma advogada ou uma juíza. [...] Eu continuava me imaginando como uma grande líder ou chefe de estado. Eu sabia que mulheres não se tornavam chefes de Estado, mas eu sabia que eu não era como as outras mulheres. (EL SAADAWI, 2008, p. 24-25)<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> “My father, a poor peasant farmer, who could neither read nor write, knew very few things in life. How to grow crops, how to sell a buffalo poisoned by his enemy before it died, how to Exchange his virgin daughter for a dowry when there was still time [...] How to beat his wife and make her bite the dust each night” (EL SAADAWI, 2008, p. 10).

<sup>184</sup> “When one of his female children died, my father would eat his supper, my mother would wash his legs, and then he would go to sleep, just as he did every night. When the child that died was a boy, he would beat my mother, then have his supper and lie down to sleep” (EL SAADAWI, 2008, p. 17).

<sup>185</sup> “There was nothing in my past, or in my childhood, to talk about, and no love or anything of the sort in the present. If I had something to say, therefore, it could only concern the future. For the future was still mine to paint in the colours I desired. Still mine to decide about freely, and change as I saw fit. Sometimes I imagined that I would become a doctor, or an engineer, or a lawyer, or a judge [...] I kept



Vislumbra-se como a questão representação incide na construção de subjetividades dos grupos postos à margem, produzindo, no caso de Firdaus, a autorrejeição e o sentimento de não pertencimento e de não conformidade com o seu próprio corpo.

Acerca da influência da representação em corpos reais, importa lembrar um trecho do livro *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* de Susan Gubar e Sandra Gilbert (1979): “Tantas mulheres reais por tanto tempo expressaram repugnância (ou pelo menos ansiedade a respeito) de seus próprios corpos, inexoravelmente femininos” (GILBERT, GUBAR, 1979, p. 34, tradução minha)<sup>186</sup>.

A fragilidade identitária, demonstrada no início da vida de Firdaus, sofre um completo antagonismo com a passagem da narrativa através da característica de transgressão em relação às imposições que estabeleciam uma subalternização ao seu corpo. Tal transgressão é erigida pela conscientização da protagonista em relação ao mundo que a cerca.

Em um dos trechos emblemáticos, que trata dessa tomada de consciência, ao confrontar o percurso de sua vida e a respectiva relação com o dinheiro que lhe foi imposta, desde a infância, Firdaus chega à conclusão de que o dinheiro sempre lhe pareceu algo relacionado a uma espécie de pecado e, acima de tudo, destinado aos outros.

Foi uma lição muitas vezes repetida, com o passar do tempo. Minha mãe uma vez me espancou por perder uma piastra no mercado e voltar para casa sem ela. Meu tio tinha o hábito de me dar dinheiro, mas me advertia para não falar nada sobre isso com minha mãe. A mulher do meu tio costumava esconder as piastras no corpete, antes de terminar de contar, sempre que ouvia que eu estava me aproximando. Meu marido contava suas piastras quase todos os dias, mas assim que me via chegando, guardava as piastras [...] com o passar dos anos, comeci a olhar em outra direção toda vez que via alguém contando dinheiro ou tirando algumas moedas do bolso. Era como se o dinheiro fosse uma coisa vergonhosa, feita para ser escondida, um objeto de pecado que me era proibido, e permitido aos outros, como se tivesse sido legitimado apenas para eles. (EL SAADAWI, 2008, p. 72-73, tradução minha)<sup>187</sup>.

A referida relação com o dinheiro, naturalmente, contribuiu para a manutenção de sua subalternização. Nesse sentido, ao final do livro, Firdaus percebe que parte das opressões que passou, ao longo da vida, estavam, inevitavelmente, vinculadas às questões econômicas, fazendo

---

*imagining myself as a great leader or head of state. I knew that women did not become heads of state, but I felt that I was not like other women*” (EL SAADAWI, 2008, p. 24-25).

<sup>186</sup> “So many real women have for so long expressed loathing of (or at least anxiety about) their own, inexorably female bodies” (GILBERT, GUBAR, 1979, p. 34).

<sup>187</sup> “It was a lesson oft repeated, as time went by. My mother had once beaten me for losing a piastre in the market place, and returning home without it. My uncle was in the habit of giving me money, but he warned me not to mention anything about it to my mother. My uncle's wife used to hide the piastras in her bodice whenever she heard me approaching before she had finished counting. My husband counted his piastras almost every day, but as soon as he saw me coming, he put them away [...] as the years went by, I began to look in the other direction every time I saw someone count his money, or even take a few coins out of his or her pocket. It was as though money was a shameful thing, made to be hidden, an object of sin which was forbidden to me and yet permissible for others, as though it had been made legitimate only for them” (EL SAADAWI, 2008, p. 72-73).





nascer uma fúria incorporada na percepção de que as teias do dinheiro estavam impregnadas em seu corpo.

Na percepção da protagonista, o dinheiro que recebera de todos os homens que cruzaram o seu caminho, seja dos homens da sua família, como o seu pai ou seu tio, ou dos homens que a enxergavam enquanto uma mercadoria, servia como forma de sujeitar o seu corpo. Nessa esteira, para Firdaus a única forma de projetar uma apreciação positiva de seu próprio corpo, e promover uma libertação diante dessa situação, seria destruindo todos aqueles papéis.

Olhei para o dinheiro em minha mão e com uma fúria redobrada rasguei as notas restantes em pedaços. Era como se eu estivesse destruindo todo o dinheiro que eu havia recebido. A piastra de meu pai, a piastra de meu tio, todas as piastras que eu recebera e, ao mesmo tempo, destruía todos os homens que eu conhecera, um após o outro, em uma fileira: meu tio, meu marido, meu pai, Marzouk e Bayoumi, Di'aa, Ibrahim, e os despedaçando um após o outro, livrando-me deles, de uma vez por todas, removendo todos os vestígios que suas piastras haviam deixado em meus dedos, arrancando a própria carne dos meus dedos para não deixar nada além de ossos, *assegurando que nem um único vestígio daqueles homens permanecesse em mim.* (EL SAADAWI, 2008, p. 107-108, tradução minha, grifo meu)<sup>188</sup>.

Ao observar a transmutação de sua visão sobre o seu corpo, Firdaus chega a uma conclusão: o seu corpo era tudo o que tinha, a manutenção de sua integridade era o que lhe restava. Saber disso mudaria para sempre a sua vida. Pois, dimensionaria o caráter transgressivo da protagonista, para que, enfim, pudesse afirmar: “Meu corpo era tão somente a minha propriedade” (EL SAADAWI, 2008, p. 99, tradução minha)<sup>189</sup>.

Eu andava pelas ruas com a cabeça erguida e os olhos olhando para a frente [...] O sol batia nas minhas costas. Fluía através de mim com seus raios. [...] Quantos foram os anos da minha vida que passaram antes que meu corpo e meu ser se tornassem, realmente, meus? [...] Quantos anos da minha vida foram perdidos antes que eu arrancasse o meu corpo e o meu ser das pessoas que me prenderam, em suas mãos, desde o primeiro dia? (EL SAADAWI, 2008, p. 73-74, tradução minha)<sup>190</sup>.

<sup>188</sup> “I returned to the money in my hand and with a redoubled fury tore the remaining bank notes into shreds. It was as though I was destroying all the money I had ever held, my father's piastre, my uncle's piastre, all the piastres I had ever known, and at the same time destroying all the men I had ever known, one after the other in a row: my uncle, my husband, my father, Marzouk and Bayoumi, Di'aa, Ibrahim, and tearing them all to pieces one after the other, ridding myself of them once and for all, removing every trace their piastres had left on my fingers, tearing away the very flesh of my fingers to leave nothing but bone, ensuring that not a single vestige of these men would remain at all” (EL SAADAWI, 2008, p. 107-108).

<sup>189</sup> “My body was my property alone” (EL SAADAWI, 2008, p. 99).

<sup>190</sup> “I walked through the streets with my head held high, and my eyes looking straight ahead. [...] The sun was on my back. It flowed through me with its rays. How many were the years of my life that went by before my body and my self became really mine? [...] How many were the years of my life that were lost before I tore my body and my self away from the people who held me in their grasp since the very first day?” (EL SAADAWI, 2008, p. 73-74).



## Considerações finais

*Woman at point zero* conta a história de Firdaus que após ter o seu corpo imerso em situações de subalternidade, devido às questões de gênero, encontra o ponto zero da existência, a partir de seu renascimento, no seio do mundo patriarcal, refletindo, assim, a possibilidade da magnitude da força das mulheres.

Firdaus, nome escolhido por El Saadawi (2008) para representar a sua protagonista, significa paraíso em árabe. Talvez, essa questão indique que o paraíso refletido no escopo das mulheres seja projetado na completa negação frente ao sistema opressivo.

A trajetória de Firdaus é uma trajetória de dor, entretanto demonstra que a partir da transgressão e da resistência é possível encontrar alguma liberdade, ou, a *verdadeira liberdade*, como indicado por El Saadawi (2008, p. xii).

Sendo assim, a autoria feminina pode demonstrar, através de proposições de rupturas, engendradas, nesse caso, na obra de El Saadawi (2008), a proeminência da identidade das mulheres, configurando-se um ato de transgressão frente à cultura patriarcal.

## Referências

CIXOUS, Hélène. *The laugh of the medusa*. Trad. Keith Cohen e Paula Cohen. *Signs*, Boston, EUA, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. Disponível em: [www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493306](http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493306). Acesso em: 22 dez. 2021.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

EL SAADAWI, Nawal. *A face oculta de eva: as mulheres do mundo árabe*. Trad. Sarah Giersztel Rubin. Sao Paulo: Global Editora, 2002.

EL SAADAWI, Nawal. *A mulher com olhos de fogo: o despertar feminista*. Trad. Fabio Albert. Barueri: Faro Editorial, 2019.

EL SAADAWI, Nawal. *The essential nawal el saadawi: a reader*. Londres: Zed Books, 2010.

EL SAADAWI, Nawal. *The hidden face of eve: women in the arab world*. Trad. Sherif Hetata. Londres: Zed Books, 2015.

EL SAADAWI, Nawal. *Woman at point zero*. Trad. Sherif Hetata. Londres: Zed Books, 2008.



**“É PERIGOSO SER MULHER”:  
A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM *MULHERES  
EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO**

Carolina Montebelo Barcelos (PUC-Rio)<sup>191</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo examinar como a violência contra a mulher, principalmente o feminicídio, é representada na literatura brasileira contemporânea pela escritora Patrícia Melo. É analisado, portanto, o livro *Mulheres empilhadas*, lançado em 2019 pela editora LeYa. Nesse romance policial, a autora retrata desde a violência psicológica à violência física e ao feminicídio, mesclando fatos reais a outros ficionalizados, mas verossímeis em um país cuja taxa de violência à mulher é alarmante. Para fins de aporte teórico, são utilizados o livro *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, para tratar do acesso da mulher à escrita, estudos realizados por Regina Dalcastagnè acerca da escrita de e sobre a mulher na narrativa brasileira contemporânea publicada por grandes editoras, escritos de Diana Russell e de Rita Laura Segato sobre os diferentes tipos de violência contra a mulher e o feminicídio e um ensaio de María Lugones sobre feminismo decolonial, acenando à denúncia dos mecanismos de dominação masculina e de colonialidade de gênero.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; escrita feminina; violência contra a mulher; feminicídio.

## Introdução

*De nada adianta recorrer aos grandes escritores do sexo masculino em busca de ajuda, [...] jamais ajudaram uma mulher até hoje.*  
Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, p. 94.

O livro *Um teto todo seu*, publicado pela primeira vez em inglês em 1928, é fruto de uma palestra de Virginia Woolf acerca do tema “As mulheres e a ficção”. A princípio, a escritora assinala que são necessários dinheiro e um espaço livre de interrupções para uma mulher escrever ficção. A fim de explicar isso melhor, Woolf cria uma personagem, Mary, que, em Oxbridge, teria sido avisada por um homem que ela deveria sair do local “porque as damas só eram admitidas na biblioteca acompanhadas por um *Fellow* da faculdade ou provida de uma carta de apresentação” (WOOLF, [s.d.], p. 12).

A personagem Mary é, no texto, uma metáfora à situação da mulher na sociedade. A partir do que teria ocorrido com Mary, dá-se início, então, a uma série de denúncias que a escritora faz sobre o lugar da mulher na história ocidental desde o Renascimento até o momento em que palestra. Se à mulher era reservado o papel de se preparar para o casamento, se casar, ter filhos e cuidar do lar, ao homem tudo era possível: fazer dinheiro, administrar seu dinheiro, estudar, inclusive no ensino superior, e instituir prêmios, *fellowships* e bolsas de estudo em universidades que seriam “para o uso dos membros do seu próprio sexo” (WOOLF, [s.d.], p. 28).

---

<sup>191</sup> Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. E-mail: carolinambarcelos@hotmail.com.





Se este homem poderia se dedicar à escrita ficcional, a mulher era vista, geralmente, como incapaz disso. No entanto, os homens escreviam sobre mulheres. Para Woolf, quer o escritor elevasse a mulher a uma categoria super-humana, quer a rebaixasse à categoria sub-humana, era sempre para enfatizar a superioridade masculina. Ademais, a escritora sublinha que por séculos as mulheres vinham sendo retratadas por homens nas suas relações com os homens. Woolf questiona: “Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (WOOLF, [s.d.], p. 34). Desse modo, para a autora, deve-se em muito a escritoras como Jane Austen, Charlotte e Emily Brontë a possibilidade da escrita feminina. E para que outras mulheres possam escrever, são necessários um espaço próprio sem interrupções e dinheiro, ou seja, que a mulher possa trabalhar para ter alguma independência<sup>192</sup>. Em outras palavras, fazia-se necessária a igualdade de gênero na sociedade.

Passados quase oitenta anos desde a palestra e publicação de *Um teto todo seu*, a crítica literária e professora da UNB Regina Dalcastagnè assinala, a partir de uma pesquisa<sup>193</sup> realizada naquela universidade sobre a escrita e representatividade de gêneros na literatura brasileira contemporânea, que “as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados” (2007, p. 128). Além disso, as mulheres são sub-representadas na ficção, uma vez que tal pesquisa também mostrou que menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Soma-se a isto o fato de tais personagens serem protagonistas ou narradoras em número ínfimo (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128). Conforme assinala a pesquisadora, “Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas (2007, p. 129).

Como assevera Regina Dalcastagnè, ao contrário da representação feminina na obra de autores, as escritoras “representam mulheres em variadas faixas etárias, da infância à velhice” (2007, p. 131), suas personagens são escolarizadas, muitas têm formação superior e são mais independentes. Também a escrita feminina descreve cenas sexuais mais detalhadamente, suas personagens têm mais parceiros sexuais e a maternidade não está no centro de seu papel na sociedade. Entretanto, Dalcastagnè sente falta de alguns temas na escrita contemporânea, inclusive pelas autoras: aborto e violência doméstica (2007, p. 133).

A despeito da inferioridade numérica das escritoras em comparação com os escritores, algumas editoras têm dado espaço à escrita feminina. Mas se essa inferioridade numérica ainda é fato – e mesmo que muita coisa tenha mudado desde a palestra de Virginia Woolf, há um longo

<sup>192</sup> Lembrando que Virginia Woolf fazia parte da Liga de Trabalho Feminino na Inglaterra.

<sup>193</sup> A pesquisa foi feita a partir de romances publicados nos quinze anos anteriores à publicação do artigo aqui mencionado pelas maiores editoras brasileiras, quais sejam, Companhia das Letras, Record e Rocco.



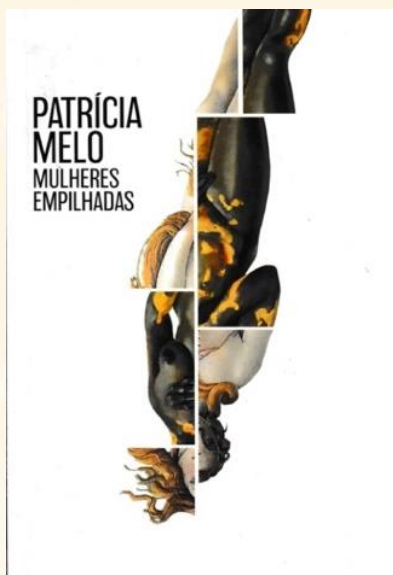
caminho que separa a produção masculina da feminina nas editoras atualmente – urge também escrever sobre essa produção.

Desse modo, o objetivo deste artigo é examinar a representação da violência contra a mulher, principalmente o feminicídio<sup>194</sup>, no livro *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, publicado em 2019. Tal livro aborda todos os elementos elencados por Dalcastagnè acerca da escrita feminina, além de também trabalhar profundamente aquele elemento que a pesquisadora mostra como ausente nessa literatura: a violência doméstica.

À escritora foi pedido pela sua editora, a LeYa, que escrevesse uma ficção cujo protagonismo fosse feminino. Embora a obra de Patrícia Melo se insira no gênero de literatura urbana e seja em grande parte voltada à ficção policial, essa é a primeira vez que um romance seu tem uma protagonista e narradora mulher. Para escrever o livro, Patrícia Melo realizou pesquisas sobre o Acre, assim como notícias de feminicídio em jornais e processos jurídicos sobre o tema, além de ouvir especialistas sobre a violência contra a mulher, feministas e lideranças indígenas.

### A violência contra a mulher em *mulheres empilhadas* e o feminicídio

Fig. 1



Fonte: capa do livro da autora em captura de tela

A capa de *Mulheres empilhadas* (fig. 1) é bastante ilustrativa quanto à temática do romance. Tem-se uma colagem, de cabeça para baixo, de fragmentos dos corpos da Vênus de *O nascimento de*

---

<sup>194</sup> Em 2015, o Código Penal Brasileiro foi alterado, incluindo, portanto, a Lei 13.104, que tipifica o feminicídio como homicídio, reconhecendo, assim, o assassinato de mulheres em função de seu gênero.



*Vênus*, do pinto italiano Sandro Botticelli, e de *O nascimento de Oshun*, da pintora afro-cubana-americana Harmonia Rosales, uma releitura da pintura da personagem mitológica do florentino com uma Vênus negra. Se o título do romance já indica que se trata de mulheres amontoadas, a pilha sendo uma metáfora para o desprezo do patriarcado violento em relação às mulheres, a ilustração explicita a violência contra a mulher, violência essa democrática, pois as vítimas da violência e do feminicídio são mulheres de todas as idades, raças, etnias e classes sociais. Como é assinalado na contracapa, trata-se de “uma obra de ficção, mas todas as personagens deste livro existem de fato” (MELO, 2019).

A antropóloga e feminista argentina Rita Laura Segato (2006) nos explica sobre a origem e conceito de feminicídio. O tema teria surgido quando misteriosos assassinatos de mulheres ocorreram em algumas localidades do México e em sua fronteira com a Guatemala. Tais crimes foram chamados de *femicidios*<sup>195</sup>, uma adaptação em espanhol do inglês *femicide*, posteriormente grafado como *feminicidio*<sup>196</sup>. Segato aponta que nesse tipo de crime “uma variedade de crimes de gênero se escondem por detrás das cifras homogêneas<sup>197</sup>” (SEGATO, 2006, p. 3). A antropóloga também nos lembra que o conceito de feminicídio foi primeiramente formulado por Jane Caputi e Diana Russel no texto *Femicide*, de 1990. Neste ensaio, as autoras asseveram que

O feminicídio representa o extremo de um continuum de terror anti-feminino e inclui uma variedade de abusos verbais e físicos, tais como violação, tortura, escravidão sexual (particularmente por prostituição), abuso sexual infantil incestuoso ou extra-familiar, golpes físicos e emocionais, assédio sexual (por telefone, nas ruas, no escritório e na aula), mutilação genital (clitoridectomias, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias (histerectomias gratuitas), heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (pela criminalização da contracepção e do aborto), psicocirurgia, negação de comida para mulheres em algumas culturas, cirurgia plástica e outras mutilações em nome do embelezamento. Sempre que estas formas de terrorismo resultam em morte, elas se transformam em feminicídios<sup>198</sup> (CAPUTI; RUSSEL, 1992, p. 15 apud SEGATO, 2006, p. 3).

Desse modo, Rita Laura Segato assinala que a intenção das autoras é “desmascarar o patriarcado como uma instituição que se sustenta no controle do corpo e a capacidade punitiva

<sup>195</sup> Ou femicídio, em português.

<sup>196</sup> Feminicídio, em português.

<sup>197</sup> No original: “una variedad de crímenes de género se esconden por detrás de las cifras homogéneas”. Tradução nossa.

<sup>198</sup> No original: “El feminicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpes físicos y emocionales, acoso sexual (por telefono, em las calles, em la oficina, y em aula), mutilación genital (clitoridectomias, excisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas denecesarias (histerectomias gratuitas), heterossexualidad forzada, esterilización forzada, maternidade forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirurgia, negación de comida para mujeres em algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones em nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan em muerte, ellas se transforman em feminicídios”. Tradução nossa.





sobre as mulheres, e mostrar a dimensão política de todos os assassinatos de mulheres que resultam deste controle e capacidade punitiva, sem exceção<sup>199</sup>” (2006, p. 3).

Veremos, portanto, em *Mulheres empilhadas*, a representação da violência de gênero e do feminicídio em várias das categorias apontadas por Jane Caputi e Diana Russell e a intenção de Patrícia Melo de denunciar o patriarcado como propulsor da violência de gênero.

O livro é dividido em três índices; numérico, alfabético romano e alfabético grego. O índice numérico, que vai até 12, traz casos reais de feminicídio doméstico: mulheres que foram assassinadas pelos maridos, ex-maridos, namorados, ex-namorados, pai e cunhado. Apenas o índice 12 não é baseado em fato real, mas trata do assassinato de uma das personagens principais que viraram, como as demais 11, estatísticas de feminicídio. O índice alfabético romano é a trama central do romance, ao passo que o alfabético grego é o encontro, por meio de uma narrativa onírica, da protagonista com as mulheres guerreiras amazônicas da lenda indígena das icamiabas, que procuram se vingar dos homens opressores e violentos.

No capítulo A do romance, a narradora, não nomeada, está em uma festa com o namorado e, após sair para fumar, é questionada agressivamente por ele sobre onde estava e, em seguida, leva um tapa dele no rosto e é chamada de “vadia” (MELO, 2019, p. 12). Sofrendo com a violência do namorado de quem gostava, e acreditando que “muitos não se contentam em apenas dar um tabefe. Preferem mesmo é matar” (MELO, 2019, p. 17), a narradora escolhe a cidade de Cruzeiro do Sul, no Acre, para ir trabalhar temporariamente e, assim, ficar bem longe do namorado. Ela fora uma das convidadas do escritório de advocacia onde trabalhava para pesquisar casos e julgamentos de feminicídio no país para o livro que a sócia-majoritária do escritório estava a escrever.

Em Cruzeiro do Sul, o primeiro caso com que a narradora se depara é de uma indígena, Txupira, da fictícia aldeia Kuratawa, de quatorze anos, que fora estuprada, torturada e assassinada por três rapazes de famílias ricas, depois dela tê-los flagrado e gravado o momento em que eles traficavam drogas. Os assassinos desovaram o corpo da moça em um igarapé, onde foi “encontrado boiando, de costas, os braços amarrados. Seus mamilos foram extirpados. E dentro do seu útero encontraram cacos de vidro” (MELO, 2019, p. 37).

No dia seguinte após, de madrugada, a narradora ver, no hotel onde estava hospedada, três juízes do caso de Txupira reunidos tomando cerveja com o advogado dos réus, eles foram absolvidos com a justificativa de que não haveria provas suficientes contra ele. Como diz a narradora no início do romance sobre mulheres indígenas, negras e pobres vítimas de feminicídio: “É bobagem pensar que o assassino deveria se preocupar com autópsias. O sistema é feito para

---

<sup>199</sup> No original: “desenmascarar el patriarcado como una institución que se sustenta em el control del cuerpo y la capacidad punitiva sobre las mujeres, y mostrar la dimensión política de todos los asesinatos de mujeres que resultan de esse control y capacidad punitiva, sin excepción”. Tradução nossa.



não funcionar” (MELO, 2019, p. 19). É nesse momento que sabemos que sua mãe também fora vítima de feminicídio, assassinada pelo marido. Nesse caso, o desfecho foi diferente, sem desprezo da polícia, pois seu pai foi preso. Como ela diz “Com minha mãe não puderam fazer isso por uma razão muito simples. Ela era branca. E não era pobre” (MELO, 2019, p. 19).

Podemos afirmar, portanto, que o estupro e assassinato de Txupira foram crimes de ódio à mulher e também racista. Nesse sentido, a escritora e feminista sul-africana Diana Russell assevera que

muitos indivíduos reconhecem que alguns destes assassinatos de afro-americanas, latinas, asiático-americanas, indígenas americanas e outras pessoas de cor são racistas, da mesma maneira que os assassinatos de judeus são considerados antissemitas e alguns dos assassinatos de homossexuais e lésbicas são considerados homofóbicos<sup>200</sup>. (RUSSELL, 2006, p. 56-57).

É possível inferir também que a decisão da justiça em absolver os réus alegando provas insuficientes é também racista, em contraste com a prisão do pai narradora cuja vítima, sua esposa, era branca e não era pobre, ao contrário de Txupira.

A narradora reclama do fato da imprensa não ter dado atenção à “pilha de mulheres assassinadas” (MELO, 2019, p. 76). Mas essa mesma imprensa se dedicou ao caso Txupira, embora focando nos assassinos, pois, como diz a narradora

Na verdade, estavam se lixando para Txupira. Txupira não era branca, não se encaixava na categoria de vítima que a imprensa gosta de explorar. Era indígena ainda por cima. [...] A vida dos indígenas, no nosso sistema de castas, tem o mesmo valor que a vida dos loucos em hospícios ou das crianças em semáforos pedindo esmola. [...] O que a imprensa gosta, de verdade, é de assassinos. Sobretudo quando eles são brancos e ricos[...] (MELO, 2019, p. 76).

Além do caso de Txupira, a narradora comenta sobre diversos episódios de feminicídio que “não demoraram sequer três horas, cada um, para ser julgados” (MELO, 2019, p. 71). Uma mulher havia sido morta porque o marido se irritava com ela por causa de um rádio; outra porque o marido descobriu que ela enviara uma foto de biquíni para um colega da firma; uma outra porque foi promovida, causando inveja no marido. Os assassinos estavam bêbados na hora do crime e, como sintetiza a narradora:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda sessão no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem diversão e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa” (MELO, 2019, p. 72).

<sup>200</sup> No original: “muchos individuos reconocen que algunos de estos asesinatos de afroamericanas, latinas, asiático-americanas, indígenas americanas, y otras personas de color, son racistas, de la misma manera em que los asesinatos de judíos son considerados antissemitas y algunos de los asesinatos de homosexuales y lesbianas son considerados homofóbicos.



A esse respeito, como assinala Rita Laura Segato, a politização do feminicídio é importante, pois ele resulta

de um sistema no qual poder e masculinidade são sinônimos e impregnam o ambiente social de misoginia: ódio e desprezo pelo corpo feminino e pelos atributos associados à feminilidade. Em um meio dominado pela instituição patriarcal, se atribui menos valor à vida das mulheres e há uma propensão maior a justificar os crimes que padecem<sup>201</sup> (2006, p. 3).

É devido ao caso de Txupira que a narradora conhece Carla Penteado, promotora, e de quem se torna amiga. É através de Carla que ela fica sabendo de vários casos de feminicídio cujos juízes absolveram os réus, geralmente de família rica ou, de algum modo, prósperos. De quatorze casos pesquisados pela narradora, nove vítimas conheciam seus assassinos: maridos namorados e vizinhos. É também através de Carla que ela ouve a notícia do assassinato de Rita, a jornalista para quem ela havia entregado as fotos do encontro dos juízes com os advogados dos assassinos de Txupira.

Com Carla e seu namorado Paulo, e com Marcos, um homem que conheceu no Acre e com quem estava saindo, a narradora também tem momentos de diversão. Marcos a leva a uma aldeia indígena, assim ela se afeiçoa ao local e às pessoas. Um dia, contudo, viu uma indígena grávida machucada. Havia apanhado do marido. A narradora o repreendeu por isso mas, posteriormente, ouviu de Carla que a Lei Maria da Penha não funcionava nos territórios indígenas, pois eles têm suas próprias regulamentações na comunidade e também há muito machismo entre os indígenas.

Carla é uma mulher independente e mora sozinha. Chegou a pagar curso para Paulo por este estar desempregado. Mas, cansada dele, já querendo encerrar o relacionamento, sem ter coragem no entanto, acaba por dizer a ele que não teria mais tempo para ele enquanto não resolvesse os casos do assassinato de Txupira e de Rita. Assim, ao conhecer Denis, irmão de Rita, que fora a Cruzeiro do Sul por conta do assassinato da irmã e das investigações sobre o crime, Carla acaba por iniciar um relacionamento com ele. Logo, descobre-se que os assassinos de Txupira foram também assassinados. Havia sido Paulo o autor, justificando o feito para proteger Carla, que, segundo ele, era vigiada pelos assassinos de Txupira. Também com essa justificativa assassinou-a, alegando para a narradora que ele queria protegê-la:

---

<sup>201</sup> No original: “de um sistema em el cual poder y masculinidad son sinónimos e impregnan el ambiente social de misoginia: odio y desprecio por el cuerpo femenino y por los atributos asociados a la feminidad. Em um médio dominado por la institución patriarcal, se atribuye menos valor a la vida de las mujeres y hay una propensión mayor a justificar los crímenes que padecen”. Tradução nossa.





Porque enquanto eu estava preocupado com a segurança de Carla, com o bem-estar dela, com o fato de ela estar sufocada de tanto trabalho por causa dessa índia morta, e por causa de Rita, que se meteu onde não devia, enquanto eu estava queimando meus neurônios para caçar aqueles riquinhos estupradores, o que ela fazia? Fodia com o Denis (MELO, 2019, p. 226).

Durante quase toda parte do romance, a que se passa no Acre, a narradora, pela violência que sofreu do namorado e pelos casos de feminicídio que pesquisa, acaba por frequentemente resgatar da memória o assassinato da mãe pelo pai. Também durante este tempo, são frequentes as mensagens que o namorado de São Paulo envia. São mensagens típicas do chamado *gaslighting*<sup>202</sup>, com afirmações de que ela é infantil (MELO, 2019, p. 22), de que o tapa foi infeliz e que não era revelador de seu caráter, que ela estava exagerando, que ele merecia uma segunda chance (MELO, 2019, p. 28), que ela estaria traumatizada, pois ele soube pela avó dela que a mãe havia assassinado pelo pai (MELO, 2019, p. 41). Há também chantagens emocionais, como aquela em que ele se achar merecedor de uma segunda chance (MELO, 2019, p. 28) e que nem mais trabalhar e dormir conseguia (MELO, 2019, p. 40). Depois passa a apelos sexuais, até que um dia aparece em Cruzeiro do Sul. Depois de sair de lá por uma ameaça da avó da narradora, apela para o *revenge porn*<sup>203</sup>, enviando fotos e vídeos dela nua e fazendo sexo. Com exceção de uma foto dela nua, o resto das imagens havia sido feito sem o consentimento dela. Mais tarde ainda descobriria que ele havia enviado as imagens para um site pornográfico (MELO, 2019, p. 158-159).

Apesar de ter sido demitida do escritório por ter expirado o prazo em que ela estaria no Acre e ela não haver retornado, o escritório onde ela trabalhava assumiria sua defesa contra o ex-namorado e a receberia de volta para trabalhar. No trecho a seguir, vemos como a personagem dá voz a questões prementes na sociedade contemporânea sobre a violência contra a mulheres, particularmente o feminicídio:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda sessão no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem diversão e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal o que estávamos fazendo ali? Naquela festa? Àquela hora? Com aquela roupa? Por que aceitamos a bebida que nos foi oferecida? Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de hotel? Com aquele do brutamontes? Se não queríamos foder? E bem que fomos avisadas: não saia de casa. Muito menos à noite. Não fique bêbada.

<sup>202</sup> *Gaslighting* é um abuso psicológico em que o agressor manipula fatos para se beneficiar e confundir a mulher a ponto dela se esmorecer, se fechar, e até duvidar de sua memória.

<sup>203</sup> *Revenge porn* ou pornografia de vingança é um termo que se refere à exposição e compartilhamento na internet e mídias sociais de fotos e vídeos íntimos, de mulher nua ou em ato sexual, realizados com ou sem consentimento dela. Geralmente diz respeito a um ato feito por homem depois de término de relacionamento pela mulher.



Não seja independente. Não passe daqui. Nem dali. Não trabalhe. Não vista essa saia. Nem esse decote. Mas quem disse que seguimos as regras? Vestimos minissaias. Decotes que vão até o umbigo. E shorts enfiados no cu. Abusamos. Entramos em becos escuros. Temos nossas bocetas ligadas na tomada. Extrapolamos. Trabalhamos o dia inteiro. Somos independentes. Temos amantes. Gargalhamos alto. Sustentamos a casa. Mandamos tudo para o caralho. O curioso é que não matamos. [...]E assim, acabamos jogadas num terreno baldio, como a Chirley. Por insubordinação. Somos picadas e enterradas, como Ketlen. No quintal. Por desobediência” (MELO, 2019, p. 72-73).

O índice numérico de *Mulheres empilhadas* traz casos reais de feminicídio; no índice alfabético romano esse crime é ficcionalizado, embora verossímil. Neste último índice, o romance apresenta um leque de mulheres vítimas de violência de gênero, inclusive aquelas que ainda encontram dificuldade de se livrar do marido/namorado agressor. Vemos implicitamente na voz da narradora um pensamento e atitude feministas, como na denúncia da citação que abre esta sessão do artigo. Se esta denúncia é feita ao longo da narrativa do índice alfabético romano por meio da voz da narradora no plano da razão, seu pensamento feminista também permeia sua vivência ritualística no plano do delírio, na narrativa onírica do índice alfabético grego. Mas se a narrativa do índice alfabético romano é a representação do feminicídio, no índice alfabético grego representa-se a mulher lutando ativamente contra os homens opressores, contra o patriarcado, contra os homens violentos que escaparam de punição no plano do real.

O índice alfabético grego é o encontro da protagonista com as mulheres guerreiras amazônicas da lenda indígena das icamiabas, através de rituais ancestrais com bebidas alucinógenas, nos quais julgam e matam homens violentos. Como diz a Mulher das Pedras Verdes, uma das icamiabas: “Matar mulheres é a válvula de escape do mono-ódio dos protomachos. Claro que estou falando em termos gerais. Uma parte dos protomachos orienta sua lama contra homossexuais, imigrantes, transexuais, negros, pobres, mas a maioria, a grande maioria, foca todo o seu ódio na mulher” (MELO, 2019, p. 125).

## Considerações finais

*Mulheres empilhadas* ilustra bem a observação feita por Regina Dalcastagnè e mencionada na introdução deste artigo acerca da escrita feminina contemporânea que representa mulheres em variadas faixas etárias, com personagens com formação superior e independentes, muitas vezes personagens com mais parceiros sexuais e para quem a maternidade não está no centro de seu papel na sociedade. Isso tudo diz respeito à narradora e à promotora Carla. Carla, no entanto, por viver livremente sua sexualidade, foi assassinada por um ex-namorado que, assim como uma parte dos homens, acreditava ter o poder exclusivo sobre o corpo da mulher, considerando-se que o feminicídio é crime de poder. Nesse sentido, como assevera Rita Laura Segato, “os crimes do



patriarcado ou feminicídios são, claramente, *crimes de poder*, quer dizer, crimes cuja dupla função é, neste modelo, simultaneamente, a retenção ou manutenção, e a reprodução do poder” (2006, p. 4). Desse modo, Dalcastagnè cita a violência doméstica como ausente na literatura contemporânea, e Patrícia Melo vem ser a exceção<sup>204</sup>.

Com exceções como a de Txupira, assassinada por crime de ódio e racismo de homens brancos e ricos, a maioria das mulheres no romance foi assassinada por parceiros, namorados ou maridos, por motivos fúteis, por ciúme, por inveja, enfim, por querer manter o controle sobre a mulher. Outras, como a narradora, foram vítimas de outros tipos de violência contra a mulher. A esse respeito, Diana Russell enumera a “violação, tortura, mutilação, escravidão sexual, abuso sexual infantil incestuoso ou extrafamiliar, maltrato físico e emocional e sérios de assédio sexual se encontram também neste contínuo<sup>205</sup>” (RUSSELL, 2006, p. 58). Assim, a narradora foi vítima de maltrato físico e emocional pelo namorado quando levou um tapa na cara e foi chamada de vadia, ainda sendo também vítima de agressão psicológica dele quando mais tarde sofreu *revenge porn* e *gaslighting*.

Diana Russell rebate a ideia recorrente de que a violência contra a mulher e seu assassinato sejam decorrentes de patologia ou sejam um assunto privado. Assim, concordamos com ela quando diz que “Quando os homens matam mulheres ou jovens, o poder dinâmico da misoginia e o sexismo quase sempre se vê envolvido<sup>206</sup>” (RUSSELL, 2006, p. 58). O olhar da narradora no romance, tanto no índice alfabético romano quanto no grego, em que as mulheres se ressurgem contra o patriarcado e a opressão e violência masculina advinda dele, acena à denúncia dos mecanismos de dominação masculina e de colonialidade de gênero combatidos na perspectiva do feminismo decolonial conforme discutido pela socióloga e ativista feminista argentina María Lugones.

Segundo Lugones, “descolonizar o gênero é [...] decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 3). Para a socióloga, “o gênero é uma imposição colonial” (LUGONES,

---

<sup>204</sup> Importante ressaltar, contudo, que a pesquisa realizada sobre o lugar da mulher na literatura brasileira contemporânea foi publicada em artigo de Dalcastagnè em 2007 e o romance de Patrícia Melo foi lançado em 2019. Além disso, frisa-se que a pesquisa abarcava livros publicados por grandes editoras. Mas mesmo assim a narrativa sobre violência doméstica continua sendo tímida na produção literária contemporânea. Algumas outras exceções são Conceição Evaristo, por exemplo, no romance *Becos da memória*, publicado em 2017, mas escrito em 1988, e no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de 2016, nos quais a violência de gênero, principalmente doméstica, é representada, e *Em nome da filha*, romance-reportagem da jornalista Sulamita Esteliam, publicado em 2019, sobre uma mãe que corre atrás de justiça após o assassinato da filha pelo companheiro, com quem a filha tinha um relacionamento abusivo.

<sup>205</sup> No original: “*violación, tortura, mutilación, esclavitud sexual, abuso sexual infantil incestuoso ou extrafamiliar, maltrato físico e emocional, y casos sérios de acoso sexual se encuentran también en este continuo*”. Tradução nossa.

<sup>206</sup> No original: “*Cuando los hombres matan a mujeres o jovencitas, el poder dinámico de la misoginia y el sexismo casi siempre se ve involucrado*”. Tradução nossa.





2014, p. 4). Desse modo, o feminismo decolonial quer rechaçar o sexismo, o racismo, denuncia a violência contra a mulher e a colonização, resgatando a história de lutas de mulheres outrora reduzidas à escravidão e a múltiplas violências durante o processo de colonização. Quer também que se *desuniversalize* a categoria mulher, pontuando que a mulher latina, africana e asiática é diferente, tem outro tipo de vivência e sofre outro tipo de opressão masculina do que a mulher branca europeia. Esse feminismo também rebate políticas imperialistas de intervenção e políticas neoliberais, denunciando a desigualdade de gênero mais perversa no Sul global, principalmente, no caso do Brasil, das mulheres negras e indígenas.

Em relação a dados oficiais acerca do feminicídio no Brasil, que ocupa a quinta posição no ranking mundial neste tipo de crime, à guisa de exemplo, o Atlas da violência 2018, em estudo realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), informa que “Em 2016, 4.645 mulheres foram assassinadas no país, o que representa uma taxa de 4,5 homicídios para cada 100 mil brasileiras. Em dez anos, observa-se um aumento de 6,4% [...]” (BRASIL, 2018, p. 44). O Acre, inclusive, onde se passa a maior parte da narrativa e onde são pesquisados pela narradora os casos de assassinatos de mulheres, consta sempre como um dos estados onde mais ocorrem este tipo de crime.

Ainda de acordo com o Mapa da violência 2018, uma

mulher que se torna uma vítima fatal muitas vezes já foi vítima de uma série de outras violências de gênero, por exemplo: violência psicológica, patrimonial, física ou sexual. Ou seja, muitas mortes poderiam ser evitadas, impedindo o desfecho fatal, caso as mulheres tivessem tido opções concretas e apoio para conseguir sair de um ciclo de violência (BRASIL, 2018, p. 46).

Desse ciclo de violência a narradora conseguiu sair, mas não sua mãe e muitas outras mulheres vítimas de violência no romance. E, conforme apontado pela narradora, seu pai foi preso porque sua mãe era branca e não era pobre. Destino diferente tiveram os homens brancos e ricos do romance. Como assevera a narradora: “Não importa onde você esteja. Não importa sua classe social. Não importa sua profissão. É perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75). Assim, como assinalado pelo estudo do IPEA, urge a manutenção e aprimoramento das redes de proteção à mulher conforme consta na Lei Maria da Penha (BRASIL, 2018, p. 48). Urge também debater sobre isso em todas as esferas públicas e privadas.



## Referências

BRASIL. IPEA. *Atlas da violência 2018*. Disponível em: <[https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio\\_institucional/180604\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2018.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf)>. Acesso em: 21 nov. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda*, UFMG, v. 15, p. 127 – 135, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3267](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267). Acesso em 2 nov. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 19 nov. 2021.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: LeYa, 2019.

RUSSELL, Diana E. Introducción: las políticas del feminicidio. In: RUSSELL, Diana E.; HARMES, Roberta A. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: Universidad Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias em Ciencias y Humanidades, 2006. p. 57-72.

SEGATO, Rita Laura. *Que és um feminicídio*. Notas para um debate emergente. Brasília, 2006. Disponível em: <https://cuentaconnmigo.org.mx/articulos/segato.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, [s.d.].



## ESTÉTICA DA REAÇÃO: A SUPERVIVÊNCIA DO CORPO FEMININO

Fernanda Barboza de Carvalho Nery – (UFMG)<sup>207</sup>

**Resumo:** Este trabalho compõe uma série de estudos teóricos que tem como objetivo elaborar um novo conceito para classificar as produções artísticas feitas por mulheres, no contemporâneo, intitulado Estética da Reação. Considera-se, nesse sentido, proposições artísticas que assumem o corpo feminino de maneira orgânica, consciente e visível. Utiliza-se o tensionamento entre o livro de contos *Amora*, da escritora Natalia Borges Polessa (2015), e o álbum *Letrux em noite de climão*, da escritora e compositora Letrux (2017), especificamente referente a um recorte do conto *Vó, a senhora é lésbica?* e da música *Puro disfarce*, a fim de identificar as possibilidades de construção da referida estética através de indícios que apresentam uma resposta do corpo feminino ficcionalizado frente às tentativas de subjugação produzidas pela cultura hegemônica. Nessa esteira, demonstra-se a relevância da obra de arte que se desloca das linhas canônicas, por destacar personagens que tiveram, ao longo dos séculos, suas histórias negadas ou subalternizadas (DALCASTAGNE, 2005).

**Palavras-chave:** Autoria Feminina; Crítica Literária; Corpo.

### Introdução

A ascensão da crítica feminista trouxe em seu bojo a reivindicação de uma crítica literária capaz de acompanhar, de modo pertinente, a arte feminina, ao demonstrar, também, que a manutenção de produções hegemônicas e, nesse caso, masculinas, como espelhos de excelência artística, constrói, inevitavelmente, processos de subalternização da autoria feminina.

A relevância da crítica literária feminista, assim, constitui-se por redimensionar a importância da autoria feminina na literatura enquanto força capaz de propor uma nova perspectiva à representação de seus corpos, configurando-se uma estratégia efetiva para o fortalecimento identitário das mulheres.

Através desse pensamento, em que o feminino pode ser uma substância poética e política, propõe-se, neste artigo, reflexões e análises estruturadas no tensionamento entre o livro de contos *Amora*, da escritora Natalia Borges Polessa (2015) e o álbum *Letrux em noite de climão* da compositora Letrux (2017), com o objetivo de identificar, nos recortes do conto *Vó, a senhora é lésbica?* e da música *Puro disfarce*, as possibilidades de construção de uma nova estética, intitulada Estética da Reação, presente nessas duas plasticidades artísticas.

---

<sup>207</sup> Mestra em Literatura e Cultura (UFBA). Doutoranda em Estudos Literários (UFMG). E-mail: fernandabcnery@gmail.com.





Em *Letrux em noite de limão* sobressaem aspectos de reivindicação dos direitos femininos, construídos por letras nas quais há uma autoafirmação como forma de ocupação do espaço da mulher. Nas composições, Letrux (2017) aborda a sexualidade feminina e a superação de um relacionamento que transcende o viés trágico.

Também, partindo pela via da negação à tragicidade está *Amora*. O livro expõe personagens lésbicas abordadas, de maneira naturalizada, no cotidiano. Essas características destacam a importância da obra de arte quando deslocada de suas linhas canônicas, por colocar o enfoque em personagens que foram por tanto tempo posicionadas à margem (DALCASTAGNÈ, 2005).

A Estética da Reação se instala, exatamente, nessas proposições de construções de personagens e letras de músicas que assumem o corpo feminino de maneira orgânica, de modo que a sua inviolabilidade no mundo ficcional, proposto pelas autoras, pode se constituir como uma prova de liberdade.

Desse modo, instaura-se a importância de trabalhos em torno da autoria feminina, por constituírem instrumentos capazes de conduzir a uma maior compreensão de representações que não transitam pela ótica masculina, proporcionando a construção de diálogos que sejam capazes de indicar, na supervivência do corpo feminino e de suas reverberações no fazer artístico, a eclosão de uma nova estética.

## Desenvolvimento

Para dar início à discussão a respeito da Estética da Reação é necessário indicar como a reação é concebida neste texto. Em *Nietzsche e a Filosofia*, Gilles Deleuze (1976) destaca o corpo enquanto um conglomerado de forças, que se inter-relacionam e se constituem em dominantes e dominadas. Estas últimas concebem-se como reativas e sua existência se explica de modo a negar as forças ativas, funcionando como uma espécie de resposta ao poder estabelecido:

A reação designa um tipo de forças tanto quanto a ação, com a ressalva de que as reações não podem ser captadas nem compreendidas cientificamente como forças se não as relacionarmos com as forças superiores que são precisamente de um outro tipo. Reativo é uma qualidade original da força mas que só pode ser interpretada como tal em relação com o ativo, a partir do ativo. (DELEUZE, 1976, p. 35).

Como consequência do deslocamento dessa proposição, percebe-se o termo *reação* enquanto uma forma de ruptura, desenvolvida pelas plasticidades artísticas, a partir do ângulo dos grupos subalternizados, nesse caso, mulheres e lésbicas, frente às forças ativas, às forças



hegemônicas, que tentam subjugar-las, no âmbito ficcional. No cerne dessa questão, situam-se Letrux (2017) e Natalia Borges Polesso (2015).

Leticia Novaes, cujo nome artístico é Letrux, é uma atriz, cantora, compositora e escritora carioca. Por nove anos, e até meados de 2016, desenvolveu o projeto Letuce, acompanhada de Lucas Vasconcellos.

No ano seguinte, em 2017, lançou *Letrux em noite de climão*, dando início ao seu novo trabalho: Letrux (2017). A compositora traz em seu álbum temáticas femininas concernentes ao espaço da mulher na sociedade, à sexualidade e à autoafirmação, excluindo, portanto, de forma naturalizada, a tragicidade do seu fazer artístico.

Natalia Borges Polesso (2015) é uma escritora e doutora em teoria literária pela PUC-RS. Em 2013, publicou o seu primeiro livro de contos, intitulado *Recortes para álbum de fotografia sem gente*, que recebeu o prêmio Açorianos, ainda em 2013.

Com a publicação de *Amora* e a posterior conquista do prêmio Jabuti, em 2016, na categoria Contos e Crônicas, obteve um maior reconhecimento, tendo superado, na respectiva premiação, obras de escritores consagrados como Luis Fernando Verissimo (2015) e Rubem Fonseca (2015).

*Amora* apresenta personagens lésbicas em situações corriqueiras, abordando de maneira sutil e espontânea como as suas relações se pautam, o que evidencia a sua relevância por inserir o protagonismo em personagens que foram esquecidas no âmbito ficcional brasileiro.

A esse respeito, ao longo do artigo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, Regina Dalcastagnè (2005) discorre acerca dos silêncios existentes na narrativa brasileira e como eles são capazes de revelar características opressivas que persistem no seio das produções literárias.

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime”, escreveu certa vez Antonio Candido. E nos exprime não apenas pelo que nos diz, mas também por aquilo sobre o qual cala. Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 67).

Desse modo, é possível perceber que a literatura, enquanto prática discursiva que compõe a sociedade também traz em seu âmago, inevitavelmente, e de forma imperiosa, uma dimensão política.

A partir dessas perspectivas, considera-se um ponto em comum entre *Amora* a *Letrux em noite de climão*: a construção de imagens e pistas de um corpo feminino que se coloca em busca de uma emancipação. Um corpo que deseja se possuir e que transita ao longo das obras destacando a autonomia de sua existência.



Dito isso, a representação do corpo feminino emerge como característica essencial no seio das duas obras. A importância da reivindicação desse corpo se pauta no fato de que atributos positivos, tais quais “culto, forte, inteligente, capaz”, serem associados, de forma genérica, à masculinidade (CIXOUS, 1987).

Isso causaria, em certo nível, autorrejeição corporal, no mundo feminino, por não haver o reconhecimento no que diz respeito às representações enfraquecidas (GILBERT, GUBAR, 1979). A rejeição e o não reconhecimento ao corpo fazem parte do mecanismo de negação que propõe uma espécie de enquadramento no sistema patriarcal, uma forma de aceitação.

Logo após essas observações, é possível entender a importância artística no que diz respeito à autoria feminina que *Amora* e *Letrux em noite de climão* portam: a demarcação do corpo feminino, sua reivindicação, sua naturalização e a exaltação de que sua existência constitui um modo de autorreconhecimento e se configura em oposição à manutenção da ideologia dominante em relação às identidades subalternizadas, nesse caso, exemplificadas pelo gênero e pela sexualidade.

Através da identificação e da exaltação da identidade feminina é possível ver a diluição tanto do papel da mulher como indivíduo limitado socialmente, quanto da autonegação em relação aos seus corpos, sendo possível proceder à investigação de como se configura a supervivência do corpo feminino a partir do cruzamento dessas obras.

Essas questões podem demonstrar, como lembra Rita Terezinha Schmidt (2013), no texto *O que não se pode silenciar: literatura, violência e ética*, que não é possível dissociar a matéria estética da política:

Há um esquecimento proposital daquilo que todos sabemos, isto é, que o estético é inseparável do político e é justamente o reconhecimento dessa relação a condição *sine qua non* para se balizar uma compreensão do sentido e função da literatura, visto que o literário inscreve a potencialidade de todo fazer artístico que é a de interpelar, a partir do registro mais individual e pessoal, a experiência do coletivo. (SCHMIDT, 2013, p. 226).

A respeito dessa proposição e da importância da inserção do corpo feminino na obra de arte, resalto o ensaio *The laugh of medusa*, em que Hélène Cixous (1976) defende a escrita feminina como determinante para a construção do texto, do mundo e da história das mulheres: “Mulher deve escrever-se: deve escrever sobre as mulheres e levar as mulheres à escrita, de onde elas foram expulsas tão violentamente quanto de seus corpos - pelas mesmas razões, pela mesma lei” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução minha)<sup>208</sup>.

<sup>208</sup> “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies-for the same reasons, by the same law” (CIXOUS, 1976, p. 875).





Dessa maneira, pesquisas em torno da autoria feminina são dispositivos capazes de direcionar a um maior entendimento acerca das representações produzidas por mulheres no âmbito literário.

Nesse sentido, demonstra-se a pertinência da elaboração referente à Estética da Reação, que consiste em identificar a resposta do corpo feminino, mediada pelas plasticidades artísticas, que antagonizam as reproduções de experiências desafortunadas, inadequadas, infelizes, trágicas. Tal resposta seria constituída, sobretudo, pela noção da organicidade e do pertencimento da própria existência.

A Estética da Reação se faz presente, também, na relevância do papel de artistas que ensejam tracejar novos caminhos representacionais e que se baseiam em premissas, aparentemente, ingênuas, como a construção de uma personagem que supera um relacionamento de forma cômica. Como, por exemplo, em *Letrux em noite de climão*, no trecho da música *Puro disfarce* (LETRUX, 2017):

Foi nessa vida que eu te quis  
Da próxima vez venho ao contrário  
Venho sem seu aval  
Se meu corpo é meu  
Ou é do carnaval.  
(LETRUX, 2017)

No trecho de *Puro disfarce*, sobressai-se a exaltação da imagem do pertencimento do corpo feminino pelas mulheres quando a compositora utiliza frases irônicas para delimitar o seu espaço: *da próxima vez venho sem seu aval*. A ideia é de um corpo feminino que pode transitar sem a autorização do patriarcado, de uma matéria que se basta.

A Estética da Reação está presente nesse trecho por conter a reivindicação corporal, ao passo que se utiliza de construções cômicas nessa reação, sobretudo, no final do trecho quando há o questionamento de quem é o pertencimento do corpo, se é dela ou do carnaval.

É importante destacar que a comicidade incorporada por Letrux (2017) às suas letras não anula o seu poder reativo, pois se trata de uma perspectiva própria à representação política, evidenciada pela possibilidade da expansão do alcance artístico através da abertura do leque da autoria feminina de enfrentamento pelo viés cômico.

Em relação à diversidade representativa de que Letrux (2017) utiliza e do poder da palavra, Jacques Rancière (2009) aborda, em *O inconsciente estético*, que as hierarquias temáticas devem ser suprimidas, dando espaço para novas percepções frente às construções estéticas:



Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. [...] Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (RANCIÈRE, 2009, p. 22).

Associada à questão da negação à tragicidade, enquanto mecanismo que funciona como um pilar para sustentar o corpo das mulheres e dimensioná-los em uma matéria imperativa, adiciono o aspecto da esperança, que pode ser exemplificado em *Amora* através do conto *Vó, a senhora é lésbica?*

O texto narra a história de Clarissa, a avó de Taís. A representação da sexualidade na velhice se alinha à outra proposta: a lesbianidade. Natalia Borges Polesso (2015) desenvolve, através de imagens geracionais, como a descoberta da sexualidade por Taís, que também é lésbica, atravessa um viés amenizado por questões contextuais: são outros tempos.

Ao passo que Clarissa viveu um amor que foi colocado em segundo plano, um amor que não podia se expandir, Taís vive com naturalidade o primeiro amor, que é por uma mulher. As duas imagens quando confrontadas trazem a esperança feminina delineada na crença em dias melhores: o amor lésbico que não é cerceado e engolido por impossibilidades.

O trecho que segue trata do momento em que Taís, narradora do conto, relembra o tempo em que a vó esteve muito triste e que, possivelmente, estaria atrelado à ausência de tia Carolina, companheira de Clarissa. A partir dessas lembranças, Taís identifica que a vó é, certamente, lésbica e que, como qualquer ser humano, exalava sentimentos comuns diante do amor e das decepções.

Mas, depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha vó se entristeceu de um jeito que doía ver. Chorava pela casa e fumava escondida num canto da sacada. Acho que bebia também, porque havia cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período. Passou um inverno inteiro e mais a primavera para a tia Carolina voltar a visitar, eu lembro direitinho, porque foi no aniversário do Joaquim que ela apareceu. Minha avó parecia outra mulher. Estava bem vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda. As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica. (BORGES POLESSO, 2015, p. 38).

Ao construir personagens que tiveram, ao longo dos séculos, suas histórias negadas ou subalternizadas, Natalia Borges Polesso (2015) contrapõe as representações hegemônicas, elaboradas, como apontado pela pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005) em *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, por uma supremacia masculina e heterossexual, que está presente, de modo marcante, nas personagens das narrativas brasileiras.



*A predominância das personagens heterossexuais fica ainda mais evidente quando são retidas apenas as quatro primeiras categorias, aquelas que indicam efetivamente uma orientação sexual; neste caso, mais de 90% das personagens são heterossexuais. Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%), mas as bissexuais se dividem meio a meio. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39, grifo meu).*

Essa questão indica, naturalmente, que existe um apagamento discursivo, no seio da narrativa brasileira, referente às mulheres lésbicas. A Estética da Reação está inserida nesse contexto: histórias lésbicas contadas em meio ao mundo comum se caracterizam como uma reação contra o patriarcado que, paulatinamente, empurrou as lésbicas e suas representações para uma espécie de esquecimento ou de histórias que não devem ser contadas.

A força de *Amora*, portanto, diz respeito, também, à representação feminina e lésbica, que mantém viva a esperança da emancipação do corpo feminino por meio da expansão de sua potência representativa.

Acerca da relevância da escrita feminina enquanto ferramenta que serve tanto para aproximar os grupos subalternizados, quanto para impedir o esfacelamento da memória, faz-se necessário recorrer ao texto *I am not a woman writer: about women, literature and feminist theory* de Toril Moi (2008):

Quando uma escritora apresenta um trabalho, ela está realmente dizendo: “Isso é o que eu vejo. Você pode ver também?”. Nesse gesto há uma esperança - não certeza - de que talvez outras possam vir compartilhar sua visão, mesmo que apenas por um momento. Essa esperança torna a escritora vulnerável. Ela tem que estar disposta a dizer o que vê, apostar tudo em sua visão sem qualquer garantia de que será compreendida. Escrever é arriscar a rejeição e a incompreensão. Criar uma obra de arte, escreve Sartre, é dar ao mundo um presente que ninguém pediu (1988: cap. 2). Mas, se não nos ativermos a ser generosas, se não nos ativermos a compartilhar com os outros o que vemos, o mundo será mais pobre por isso. E às vezes alguém, de fato, entende. Quando uma leitora sente que um livro, realmente, fala com ela, ela se sente menos solitária no mundo. A literatura mantém a esperança de superar o ceticismo e o isolamento. (MOI, 2008, p. 268, tradução minha)<sup>209</sup>.

<sup>209</sup> “When a writer presents a work, she is really saying: ‘This is what I see. Can you see it too?’ In this gesture there is a hope – not certainty – that perhaps others may come to share her vision, if only for a moment. This hope makes a writer vulnerable. She has to be willing to say what she sees, to stake everything on her vision without any guarantee that she will be understood. To write is to risk rejection and misunderstanding. To create a work of art, Sartre writes, is to give the world a gift nobody has asked for (1988: ch. 2). But if we don’t dare to be generous, if we don’t dare to share with others what we see, the world will be the poorer for it. And sometimes someone actually does get it. When a reader feels that a book really speaks to her, she feels less lonely in the world. Literature holds out the hope of overcoming scepticism and isolation” (MOI, 2008, p. 268).





## Considerações finais

A partir da percepção de que a literatura funciona como um mecanismo essencial à representação, este texto discorre acerca do conceito intitulado Estética da Reação, mediante a análise de trechos de duas obras da autoria feminina brasileira.

O álbum *Letrux em noite de climão* e o livro *Amora* apresentam aspectos de fundamental relevância dentro de uma escrita literária feminina: a possibilidade de uma existência independente e composta de leveza e superação, o que não implica em representações de um corpo feminino em um estado pleno de felicidade, mas, igualmente, não se traduz em um corpo em estado de desamparo ou loucura, representações que são, frequentemente, associadas ao feminino (GILBERT, GUBAR, 1979).

Nessa esteira, ao longo do artigo *Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar*, Rita Terezinha Schmidt (1998) afirma que o empoderamento da palavra pela mulher caracteriza:

a emergência do outro da cultura, ou seja, as mulheres narradoras silenciadas pelas práticas narrativas da cultura patriarcal, sinaliza um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito engajado na reconceptualização de si e do mundo. (SCHMIDT 1988, p. 188).

Desse modo, tanto em *Letrux em noite de climão* como em *Amora* há a construção de uma literatura que coloca a mulher em evidência, que toca no aspecto sensível de sua presença diante de si mesma no mundo androcêntrico e que dá voz a indivíduos que tiveram suas representações postas na beira da subalternidade ao longo do tempo.

Assim, a fim de delinear um entendimento sobre a voz discursiva da figura feminina, enquanto indivíduo transformador do mundo, a supervivência de seus corpos, perpassa, também, por questões representacionais, compondo, impreterivelmente, o imaginário persistente na sociedade.

Da percepção relacionada à força da representação, emerge a noção da Estética da Reação, indissociável da conceituação referente à literatura enquanto um forte agente social, figurando como um dos principais suportes da memória.

Dito isso, a relevância de estudos literários acadêmicos voltados para a autoria feminina, e para um maior entendimento de suas produções, diz respeito, também, ao fortalecimento das questões relacionados à memória feminina.



As obras de Letrux (2017) e Natalia Borges Polessso (2015) evocam, desse modo, a proeminência da identidade das mulheres, posicionando-se enquanto um verdadeiro ato de reação frente à cultura patriarcal.

Afinal, compreender a literatura como um campo discursivo impregnado de dimensões políticas é imprescindível para analisar o movimento de suas estruturas e a manutenção de práticas que impõem a margem aos indivíduos.

Como lembra Rita Felski (2003), ao longo do livro *Literature after feminism*, a literatura tem a capacidade tanto de modificar quanto de repelir as nossas estruturas de construção de sentido:

A literatura é uma das linguagens culturais pela qual entendemos o mundo. Ela ajuda a construir o nosso senso de realidade em vez de simplesmente refleti-lo. Ao mesmo tempo, também se baseia, ecoa, modifica e repele nossas outras estruturas de construção de sentido. Nenhum texto é uma ilha. (FELSKI, 2003, p. 13, tradução minha)<sup>210</sup>

## Referências

BORGES POLESSO, Natalia. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

BORGES POLESSO, Natalia. *Recortes para álbum de fotografia sem gente*. Porto Alegre: Não Editora, 2018.

CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. Trad. Keith Cohen e Paula Cohen. Signs, Boston, EUA, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493306>. Acesso em: 22 dez. 2021.

CIXOUS, Hélène. *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. In Cixous, H; CLEMENT, C. *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 27 dez. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffyly Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FOSENCA, Rubem. *Histórias Curtas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

---

<sup>210</sup> "Literature is one of the cultural languages through which we make sense of the world; it helps to create our sense of reality rather than simply reflecting it. At the same time, it also draws on, echoes, modifies, and bounces off our other frameworks of sense-making. No text is an island" (FELSKI, 2003, p. 13).



LETRUX. *Letrux em noite de climão*. São Paulo, SP: TRATORE, c2017. 1 CD (ca.47 min.).

MOI, Toril. *I am not a woman writer*: about women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory*, Los Angeles, v. 9, n. 3, 2008. Disponível em:  
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700108095850?journalCode=ftya>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PRÊMIO JABUTI 2016. Contos e crônicas. Disponível em:  
[www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=2016](http://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=2016). Acesso em: 10 jan. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHMIDT, Rita. Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? *Letras Santa Maria*, n. 16, p. 183-196, 1998. Disponível em:  
<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11489>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SCHMIDT, Rita. Terezinha. O que não se pode silenciar: literatura, violência e ética. In: SCHNEIDER, Liane; ALMEIDA, Márcia de; HARRIS, Leila A.; LIMA, Ana Cecília A. (Org.). *Mulheres e literaturas: cartografias crítico-teóricas*. 1ed. Maceió: EDUFAL, 2013, v. 1, p. 221-238.

SÚPERJURI PRÊMIO MULTISHOW 2017. Prêmio Multishow. Disponível em:  
[especiais.multishow.globo.com/infografico/galeriaPMMB2017](http://especiais.multishow.globo.com/infografico/galeriaPMMB2017). Acesso em: 10 jun 2021.

VERISSIMO, Luis Fernando. *As mentiras que as mulheres contam*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.





## A POÉTICA BIOBIBLIOGRÁFICA DE JULIA DA COSTA: VIDA E MEMÓRIA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Augusto Rodrigues da Silva Junior – (UnB)<sup>211</sup>  
Sara Gonçalves Rabelo – (IF Goiano)<sup>212</sup>

**Resumo:** Em uma sociedade brasileira sulista na segunda metade do século XIX e início do XX, Julia da Costa se portou como mulher, escritora, artista. Nos inúmeros relatos deixados encontramos angústias, caminhos autobiográficos e literários. Julia da Costa narrou seus passos, seus amores, suas memórias em versos e cartas, estabelecendo vínculos profundos entre seus sentimentos e suas palavras. Muitas vezes esquecida, ao se falar da literatura de autoria feminina, ela aproxima-se de Júlia Lopes de Almeida e Leodegária de Jesus. Nas entrelinhas de sua obra encontramos uma mulher que dialogava com a sociedade patriarcal e opressora de seu período e pensava com as ideias do seu tempo – ora revolucionária, ora contida. Na necessidade de retomar autoras brasileiras e de superar os entraves impostos à essas vozes autorais no cânone, objetivamos rememorar Julia Maria da Costa de forma dialógica – utilizando o processo tanatográfico e biobibliográfico na pena de Adriana Lunardi em seu livro de contos *Vésperas* (2002). Realizando uma curadoria crítico-polifônica e estabelecendo elementos biobibliográficos (RABELO, 2021) buscamos manifestações do feminino nessa geopoiesia (SILVA JUNIOR, 2013) do Sul brasileiro. Com base nos estudos de Zahidé Muzart (2000; 2001), delinearemos caminhos e imagens que reconstruam uma busca por liberdade, pela voz e até mesmo pela condição autoral.

**Palavras-chave:** Julia da Costa; Literatura Feminina; biobibliografia; memória

De uma escritora desconhecida resta sua obra e suas datas biográficas: Júlia Maria da Costa nasceu em 1844 em Paranaguá, viveu um tempo em São Francisco, e morreu em Paranaguá no dia 02 de julho de 1911. O dia que veio ao mundo é impreciso, mas sua filiação é certa: filha de Alexandre José e de Maria Machado da Costa. Júlia perdeu o pai no Paraná, quando tinha dez anos e passou a morar com a mãe fossem em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Obrigada a casar com o Comendador Costa Pereira, trinta anos mais velho, algo comum no século XIX, Julia teve pensamentos que propiciaram mudanças sociais e uma vida relativamente confortável em decorrência da posição política do marido em uma cidade pequena. Apesar da possível relevância para a literatura brasileira, é pouco conhecida. Nosso trabalho reside na busca de elementos biobibliográficos que definem sua trajetória como mulher e artista.

Estudada por Zahidé Lupinacci Muzart, teve uma coletânea de textos publicados em 2001: *Poesia – Julia da Costa*, fruto da reedição das obras Flores Dispersas – 1ª série, de 1867, Flores Dispersas – 2ª série, de 1868, e de poemas publicados no periódico Paranaguá em períodos distintos. Também sobre a autora há os livros *Vida de Julia da Costa*, de 1953, escrito por Rosy Pinheiro Lima, que utiliza cartas para estabelecer a sua trajetória. Destaque-se ainda *Traços da vida da poetisa Julia da Costa*, de 1982, escrito por Carlos da Costa Pereira, o qual desfez equívocos e inverdades, segundo Muzart, sobre a vida pessoal e conjugal dela. Sua geopoiesia movimenta

<sup>211</sup> Professor Associado do departamento de Teoria literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). E-mail: [augustorodriguesdr@gmail.com](mailto:augustorodriguesdr@gmail.com).

<sup>212</sup> Professora da Educação Básica Técnica e Tecnológica do Instituto Federal Goiano – Campus Campos Belos - GO. E-mail: [saragrabelo@gmail.com](mailto:saragrabelo@gmail.com)



elementos românticos ligados ao gótico, com temas obscuros e negativismo. Certa melancolia e um desejo de fuga da realidade também compõem suas abordagens e sentimentos femininos do mundo. *Trevas*, escrito entre 1882 e 1883 é um bom retrato dessas nuances:

### **Trevas**

Ouve-me ainda! Do sepulcro à noite  
Surgem fantasmas soluçando prantos!  
– O bronze geme gemedora nota ...  
Quero ouvir da araponga os cantos.

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...  
Sinto-me inerte a tiritar com o frio!  
Minhas auroras, onde foram elas?...  
Minhas auroras de formoso estio?!

Dormi – quem sabe?!... tanta sombra vejo!  
O meu passado... o que sonhei, meu Deus!  
É tudo negro – nem um astro ao menos,  
Nem uma estrela a cintilar nos céus!  
(COSTA, 2001, p. 275).

No poema presenciamos a dor e as angústias da noite, o acordar e dormir sem saber exatamente o que aconteceu. O elemento sepulcral indica uma escrita de morte (tanatografia) aos moldes baudelairianos e machadianos – mais famosos na época. A araponga imiscui-se em sua voz e seu canto ressoa escuridão e passado, chilreia ausência de estrelas e de auroras. Em perspectiva biobibliográfica percebemos, também, traços do período mais conturbado de sua vida, quando as trocas de cartas com um amor não concretizado – o Sr. Carvolina – cessaram de acontecer:

### **IX**

Ontem, fui feliz por momentos...  
Onde estava? Não sei, sonhei muito... depois veio  
O silêncio e o despertar monótono dos sonhos...  
Desejava falar-te, mas como? Como, se o impossível me cerca?!  
Amo-te, ó filho da minh'alma!  
Agora começo a vida, mas essa vida do coração que se confunde com o perfume das flores e com o murmúrio dos ventos...  
Abençoado sejas tu, que me fizeste sentir o amor, esse fantasma errante, tantas vezes procurado em meus sonhos de criança!  
Adeus.  
Desculpa escrever-te a lápis, há sobre mim vigilância extrema...  
Amanhã, é o primeiro de julho; espero uma poesia, ouves? (COSTA, 2001, p. 166).

O poema aponta para uma solidão profunda. O passado, sempre “presente”, denota ausências que se transformam em grafite (lápiz). Esquecida pelo mundo, sua poesia também foi-se esquecendo e só (no) agora começa a circular em seu devido lugar. O esquecimento da mulher na condição de escritora brasileira, ela, mais do que qualquer uma das outras autoras estudadas por



Muzart (2004), nos rememora que, em pleno século XIX, muitas delas abriram espaço no campo artístico<sup>213</sup>.

Por ser tão pouco publicada, a obra da autora é de difícil acesso, e a maioria dos dados sobre ela é resultado do material indicado e de uma pesquisa integrada feita pela Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse conjunto de pesquisadoras (destaque-se apenas mulheres!) gerou dois volumes consideráveis, intitulados *Escritoras Brasileiras do século XIX*, publicados inicialmente em 1999.

Nas idas e vindas, o amado Benjamim Carvolina usou o celibato como desculpa para não viver com a autora na condição de viúva. Segundo Muzart (2000), é mais provável que a diferença de idade entre os dois fosse o real problema. Costa era cinco anos mais velha, e talvez tenha sido esse o motivo para essa falta de comprometimento. Com um melancólico casamento, justificado pela desilusão amorosa anterior, quatro anos depois Júlia vê reacender, com o retorno de Carvolina à cidade, um possível desenlace feliz para o amor entre os dois. Segundo Muzart (2000), com o regresso, Carvolina e Júlia voltaram a trocar cartas, deixadas em lugares inusitados. Entretanto, ele deixa a cidade mais uma vez e, a partir de então, a sua poesia se torna mais melancólica, como pode ser visto no poema *Súplica*, de 1881:

### Súplica

Nas noites brancas distraída eu vejo  
Vagar nos mares solitária luz;  
Se a lua é clara mais a luz se mostra  
Do azul das ondas ressurgindo a flux.

Se a lua é clara, encarando a terra  
Sinto-me triste com a dor vergar;  
Pois ouço vozes que me acordam sonhos  
De um outro mundo que me faz cismar.

Olho tristonha para o mar que geme  
Para esse mundo que eu adoro já,  
E sinto n'alma um terror sem nome  
Por essa lousa que me aguarda – lá  
(COSTA, 2001, p. 167).

A fluência, nesse ponto gótica e quimérica, ressaltada não só pela solidão, pela loucura e pelo delírio, abriga essas vozes de outro mundo que a fazem cismar. Biograficamente ela realmente demonstrava, em cartas, essa falta de preocupação com o dormir. Triste com o que acontecera em sua vida, principalmente pelas diversas rejeições do amado, note-se que o poema é de 1881, pouco

---

<sup>213</sup> Na antologia organizada por Muzart (2004), além de Julia da Costa outras mulheres também se colocaram como mulheres escritoras no século XIX, como Maria Augusto Guimarães (1851-1873), Rosália Sandoval (1876?-1956) e Matilde Urich de Almeida (1881-1953), dentre tantas outras que ficaram registradas em poucas páginas e outras que deixaram uma grande quantidade escritos ainda hoje em estudo.





depois da última fuga de Carvolina. Uma aura de dor e tristeza alia-se a um desejo sepulcral e tanatográfica dessa “lousa” que a aguarda “lá”.

Busquemos, nesse instante, uma construção biobibliográfica de Julia da Costa no conto *Sonhadora*, presente no livro *Véspera*. Neste, a autora vive, constantemente, essas aflições diárias perceptíveis na atmosfera biográfica e bibliográfica desvelada acima. Adriana Lunardi, autora catarinense, busca várias escritoras que viveram esse contexto da autoria feminina nem sempre reconhecida e/ou conturbada tão somente pela condição de gênero. Em cada um dos elementos da obra *Vésperas*, publicado em 2002, retoma, ela retoma biobibliograficamente grandes autoras da literatura mundial. Busca na memória coletiva da época, fatos acerca das escritoras que compõem seus contos, que ocorreram ou que foram divulgados pelos diversos meios de comunicação. Aproveita-se ainda, dessa espécie de **esquecimento coletivo** e estabelece, pelo literário, uma recuperação curatorial polifônica e dialógica (RABELO, 2021), com o objetivo de mostrar, discursivamente, a morte das personagens e as demais situações.

No conto *Sonhadora*, que retoma Julia da Costa, é possível constatar uma intensa preocupação com o procedimento de construção, a forma, ou seja, o ato de contar uma história que ainda traduz uma inquietação geopoética em relação aos fatos necessários para o desenrolar das tramas – biográfica e bibliográfica. Para a construção da Julia-Sonhadora, Lunardi se baseou nos estudos que são desdobramentos desse processo e nas lacunas e metáfora espalhadas por Júlia em poemas e cartas e silenciamentos. Em um jogo autoral, ela desiste da ideia de criar uma escritora inteiramente nova e busca na tradição do sul do Brasil – a qual ela também se integra – uma escritora quase desconhecida:

Em seguida, eu tive a tentação de inventar uma autora e a ideia veio do seguinte: de que o leitor, lendo tudo isso, achando que era verdade, passasse a achar que essa escritora inventada fosse verdadeira também. Seria uma espécie de tapete puxado, a minha ironia com o leitor, porque quase tudo é mentira. Mas achei que estaria cometendo um deslize ético com o leitor, por mais que eu goste de brincar com ele. Então resolvi pesquisar uma autora obscura, que provocasse essa reação de surpresa no leitor. A Universidade Federal de Santa Catarina tinha feito uma pesquisa sobre autoras que incluía a Julia da Costa. Descobri que ela tinha nascido e vivido em lugares que eu conheço bem. Achei incrível saber de uma poeta que publicava em jornais e que tinha tudo para ser canônica, mas foi esquecida. Além disso, ela era uma figura interessante. Nem ficionalmente eu alcançaria uma autora como essa. Fiz da história dela um exercício gótico, situado naquela ilha de São Francisco [do Sul de Santa Catarina], durante o inverno. Talvez seja o conto mais gótico que escrevi (LUNARDI, 2016, p. 23).

No conto, Lunardi realizada uma estilização dialógica do gótico com aquela aura tanatográfica. Se entendermos o conceito como uma escrita expressiva, ela se revela transgressora “[...] em relação a formas consagradas de elaboração textual” (SOUZA e CAVALCANTE, 2014) e faz da curadoria polifônica uma força movente para a imagem de autora. *Sonhadora*, por sua vez, transgredir as formas dos outros contos: somos testemunhas de um ambiente sombrio, **clarescuro**,



justamente em um tempo de isolamento criativo. Quando Carvolina ela ficou oito anos praticamente sem escrever, permeada por impulsos para não dormir e residir em devaneio. O epíteto **sonhadora** está profundamente ligado ao sonho acordado de forças realmente obscuras de quem não se realizou como escritora e nem como *amadora*.

O traço gótico evidencia-se no todo da sua geopoesia (SILVA JUNIOR, 2013) e, segundo Muzart, é possível ver, “delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu” (MUZART, 2001, p.15). Esse mal-estar de **fin de siècle** e a incontestável desolação, presença marcante de Julia como mulher, foi aproveitada literariamente por Lunardi.

Em *Vésperas*, a Julia personificada relata aquele que seria o seu primeiro romance. Nada mais que a narrativa de sua própria trajetória, ou seja, a de uma jovem que se apaixona, mas é abandonada pelo ser amado. Neste, a jovem, após saber que o amado se casara com outra, acaba também se casando. O mesmo aconteceu com Julia que, ao saber da notícia do casamento de Benjamim Carvolina, grande amor da autora, também se casa, mas exige que nunca seja tocada. Esse uso da vida da autora na construção da personagem caracteriza uma construção biobibliográfica, já que dados da vida da autora, elementos epistolográficos e estilizações dos poemas mais confessionais são necessários para a construção da narrativa.

Segundo Muzart (2001), as cartas trocadas entre Carvolina e Julia param neste período, entre o descobrimento do casamento do amado com outra até o seu reencontro, em 1874, como é relatado na carta abaixo:

Eu não devia pensar mais no teu amor, porque uma barreira de ferro nos separa; mas vi-te e todas as alegrias da minha mocidade, surgiram ante mim na luz do teu olhar!  
Vi-te e meu coração despertou em um soluço!...  
Dois anos! Se soubesses qual tem sido minha vida nestes dois anos de pesadelo medonho, terias pena da tua pobre amiga!  
Forçada a dar a mão de esposa a um homem que não amava, contemplei com as lágrimas nos olhos a queda das mais doces esperanças que nutria! Chorei por ti e por mim; mas nesse dia em que tudo para nós, era negro, fiz um protesto, que tenho cumprido fielmente.  
Minha coroa de virgem está imaculada. Que espero? O impossível. Meu sonho de moça, escarnecido e calcado, ainda não desabrochou ao influxo da vida.  
Amo-te, com todos os esplendores da minh'alma. Vivo como um anjo debruçado sobre o abismo. Odeiam-me? Logo que eu tenha o teu amor, que me importa o mundo?  
(COSTA, 2001, p. 377-378).

Julia passa por vários processos: a rejeição do amado, o casamento por conveniência e a vivência em uma cidade cheia de tabus e preconceitos inerentes à época, o que serviu para acentuar as mudanças que Júlia da Costa iria vivenciar daquele período até seu trespasse em 1911. Júlia mudou o cabelo, algo quase impensável na época e indicado/realizado somente por prostitutas e algumas poucas artistas – como foi o caso de sua contemporânea fluminense Chiquinha Gonzaga.



Então, uma vez abandonada, ela passou a participar e a fazer festas em casa e instaurou uma nova fase – que terminou quando o marido falecera. Apesar de ser um ícone para a cidade, após a morte do Comendador Júlia se fechou cada vez mais e passou os últimos oito anos em casa, contando somente com duas fiéis ajudantes que zelaram por ela, cuidaram do casarão e conservaram seus desenhos e pinturas. Segundo Muzart (2000, p. 404), “a solidão [de Júlia] se tornou cada vez maior depois da morte do Comendador, que a habituara a receber figuras da sociedade catarinense. Viúva, a poetiza vai ficando cada vez mais expurgada da vida de festas”.

No conto, referencial biobibliográfico lunardiano, temos a curadoria polifônica e tanatográfica do último dia da vida de Júlia. Na aura e peso dos oito anos de isolamento, a narradora-curadora relata mais um dia comum para a senhora e suas **empregadas**: Izídia e Maria Preta. Cega, mas em meio a seus desenhos, Júlia relata às ajudantes o romance que pretende escrever. Mesmo sem conseguir enxergar com clareza, ela continua fazendo suas ilustrações – conectadas à aspiração de escrever um livro em prosa:

Maria Preta se benze. Espia a cidade através da janela empanada de vapor. Dia aziago, diz para si mesma, dando as costas à paisagem. Ao voltar-se, tropeça no balde onde as cinzas de achas mortas se acumulam. Má sorte, repete paralisada pelos sinais. Izídia adentra a cozinha, os olhos vermelhos de sono, o avental branco ainda por atar. Pergunta se a água já ferveu e destapa a chaleira. Murmurando uma resposta evasiva, Maria Preta trata de engordar o fogo com pedaços de lenha. Há semanas o fogão tem permanecido constantemente aceso. A patroa dera de passar as noites em claro, desenhando sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo (LUNARDI, 2002, p. 105).

Acostumadas a ver diariamente os traços desenhados, com a consciência de que cada um ajudará a senhora a escrever seu romance, Júlia pede para que encontrem lugares, em meio as demais figuras, para colocarem mais. Os desenhos, que têm o objetivo de auxiliar na escrita daquilo que seria o único romance da autora, nunca chegam a ser usados: “É o cenário do romance que escreverei, a patroa explicava, animada, indicando o local exato em que o quadro devia ser pendurado” (LUNARDI, 2002, p.106).

A Júlia que não se tornou romancista em vida e também retorna nessa condição na prosa da biobibliógrafa Adriana Lunardi. Não há resquícios desses originais, segundo Muzart (e naquilo que conseguimos sobre a autora). Mas o desejo de escrita prosaica e o sonho contínuo de ser autora de algo maior que sua poesia se assemelha à sua trajetória. Trajetória, digamos um tanto romanesca, ou seja, que trata das melancolias de um amor perdido e de um livro que nunca foi escrito:

Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta. Deslocava-se de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira. Transformarei este lugar em estúdio, ela dizia, vislumbrando nova função para a sala, que há tempos não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Deste então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre convidados, fazendo-os suspirar de orgulho por partilhar de companhia tão famosa em





toda a província. De Desterro à intendência do Paraná conhecia-se a extravagância de dona Julia da Costa (LUNARDI, 2002, p.107-108).

A taciturnidade de Costa retrata bem aquilo que é chamado de segunda geração literária brasileira da época romântica: como a exaltação das emoções, o pessimismo e o escapismo. Após o distanciamento do amado e a morte do marido, Julia se isolou e passou a viver uma realidade só sua. O sonho de escrever o romance passou a ser seu único motivo para viver, deixando de lado as festas e o brilho que a marcaram uma época de salões e **glamour**. A extravagância cedeu lugar à penumbra e ao luto: daí a iminência do gótico numa aura entre a masmorra e espera do fim.

Em perspectiva comparativista, outra autora que viveu lamentações semelhantes, no mesmo período denominado romântico, foi Maria Firmino dos Reis (1825-1917). Segundo Muzart (2000), assim como a paranaense, a autora maranhense se perguntava o que era a vida:

As duas poetisas estão de acordo sobre as dificuldades da vida cotidiana. A vida é *curta e espinhosa, / estéril por natureza, / sem luz, sem ar, sem verdura*, canta Julia da Costa; e ecoa o texto de Maria Firmina: *A vida para mim está nas lágrimas* (MUZART, 2000, p. 270).

Assim, como mulher do seu tempo, as lamúrias vividas por Costa naquele período não eram particulares somente da autora e essas questões ficam evidenciadas na obra *vesperal*. Lunardi movimenta, depreende, como curadora, daquilo que vivera Julia, a sua escrita pois, “todo poeta está preso numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou outros poetas” (BLOOM, 1991, p.129). Lunardi volta, então, à vida de Costa exatamente para encontrar essa aura de fim de século. Apesar de longa, a passagem abaixo é necessária e reveladora:

– Cerúleo – corrige a patroa –, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. É domingo. A igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos, por isso as meninas se cutucam, curiosas, perguntando umas às outras quem é o rapaz estranho na terceira fila. Até chegar a vez de Lúcia, nossa protagonista, reparar no desconhecido. A mãe, que tudo percebe, implora discrição. Obediente, Lúcia volta os olhos para o missal e segue o coro das orações. Na saída, a chance de ver o estrangeiro ressurgiu, graças a um acidente fortuito. Um condutor, novato, perdera o controle de seu cavalo, que relincha, atordoado, ameaçando invadir o átrio da casa paroquial. O pequeno espetáculo distrai a atenção geral. Enquanto os homens tentam acudir, as mulheres, impressionadas pela violência, dão-se as mãos e reprimem “aís” debaixo de lençinhos. É ali, em meio a essa confusão, que Lúcia vê José e José a vê, pela primeira vez. São os únicos a não dar importância ao episódio que irá animar as conversas do fim do dia. Preocupam-se somente em saber se causaram impressão um ao outro.

Julia silencia, de repente. Parece distrair-se ou dormir. Mas limpa a garganta e pergunta que painel vem em seguida.

– Os envelopes de onde saem pedaços de papel colorido.

São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na sequência, há cena campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno.

– E aquele, dos baús e malas sobre um tapete de fitas?

– É o dia que José vai embora. O mar está tão verde que parece um gramado. A mãe de Lúcia a prende em casa, mas ela pode ver o amado passar uma última vez sob a janela do casarão. De ombros encurvados, José leva nas mãos a mala quase vazia, que balança de um lado para outro como se saltasse. Detrás dos postigos, Lucia assiste a tudo de olhos secos. As lágrimas, entretanto, saem pelos poros da menina em um suor febril, e ela



entende que a sua vida não lhe pertence mais: partiu, acomodada ao lado da pobreza, único bem que José leva na bagagem.

Nesse momento da narrativa. Maria Preta se junta ao grupo. Traz café e pão recém-assado, que deposita no aparador. A indolência própria da juventude deixa que ela indague abertamente à patroa quanto aos planos para o livro. Por exemplo, o que quer dizer esse buquê sobre a cama?

Izídia, sentindo-se ainda mais responsável depois da invasão da colega, sugere à patroa que descanse. Tenta mesmo forçá-la a ir para o quarto, mas Júlia se gruda à poltrona. Izídia suspira, cedendo a obstinada resistência da outra. Com o dedo em riste, Julia dá seguimento ao livro que nunca será escrito.

– É o buquê de casamento de Lúcia que desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela. Aceitou-o depois de ouvir notícias do noivado de José no Desterro. Reparem que as flores coloridas se espalham, acentuando o branco dos lençóis. O capítulo revelará a combinação entre os noivos na hora do arranjo matrimonial.

Julia faz uma pausa proposital, testando a atenção das ouvintes.

Maria Preta é a mais curiosa.

– Que pacto?

– Uma exigência – corrige Julia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer (LUNARDI, 2002, p.110-113).

Acompanhamos, então, aquilo que nunca fora colocado em palavras. No excerto curatorial-polifônico Julia narra toda a história para as companheiras de casa e cuidadoras. Os personagens, Lúcia e José, pseudônimos para Julia e Carvolina, se conhecem após a missa. Usando os desenhos de anos, Julia passa por cada um, sabendo a sua localização exata, e usa-os como substrato para redigir (contar) o que aconteceu na vida dos dois jovens. A inevitável separação faz com que os dois sigam caminhos diferentes e se casem com outros: Lúcia com um comerciante trinta anos mais velho e José parte, e, provavelmente, também se casa.

O peculiar no conto vespéral é que Lunardi narra aquilo que Julia não pôde escrever dada a finitude humana e silenciamento feminino. Os detalhes nos remetem a uma aura de romance simbolista, levando em consideração que há traços místicos e góticos, ao mesmo tempo em que há um foco na emoção. *Sonbadora* não é somente o texto mais místico de *Vésperas*, mas também o que dá mais detalhes sobre a vida de uma autora personificada. Por ser uma das escritoras mais distantes do imaginário popular e, por isso, a que precisa de mais detalhes, o conto de Costa é extenso e denso. Revelando detalhes que nos convidam a conhecer melhor o trabalho dessa autora-personagem Lunardi nos leva a enxergar uma romancista rediviva – enterrada na própria escrita romanesca.

O trabalho feito por Lunardi, se enquadra na curadoria, ao dizer que “citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja superfície transcrita da letra” (COMPAGNON,1996, p. 31). É oportuno afirmar que temos indícios de que a curadoria é ampliada pelo viés literário e que o trabalho curatorial de recontar e citar tudo que fora feito em pesquisa enforma elementos polifônicos. Uma vez que pouco há da obra da autora paranaense, fica evidente agora, ao unir as duas teorias (tanatografia e curadoria) que a recepção crítica também



executa um movimento de memória e revisão do cânone, bem como altera profundamente o grande tempo de existência da autora analisada.

Nesse período de força curatorial narrado encontramos uma Julia mais próxima da condição mortuária, segundo Muzart (2000, p. 404), a autora acreditava estar sendo “perseguida pelos seus concidadãos, vendo o riso e o escárnio em cada um que a olhasse. Nessa velhice, Julia da Costa enlouquece e se fecha no casarão, por oito anos, dele só saindo para o cemitério”.

Segundo Gagnebin (2006, p. 55), ao debater a rememoração, ela apresenta “uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”. Neste viés, podemos entender que o que é exposto no conto de Costa é também uma rememoração da autora e da realidade daquela época. Ao mesmo tempo, por ser uma narrativa, nos tornamos (leitores e pesquisadores). A potencialidade da presença personificada, de companheiras como Izidia e Maria Preta, também as tornam testemunhas da história de amor da autora, curadoras populares de sua obra.

Vemos, em *Sonbadora*, uma riqueza de detalhes diferente de alguns outros textos vesperais. A sensação é mesmo da leitura de um trecho do próprio romance não escrito. Ao ser indagada por Maria Preta se a personagem fora feliz, Julia responde:

– Nunca. Lúcia apenas tolerava o marido. Cumpria o papel de anfitriã dedicada, organizando saraus célebres em que se debatia tanto política quanto poesia. Mas o amor continuava a latejar em seus poemas e nas noites não dormidas. Em sociedade, Lúcia era uma, nas horas de silêncio era outra. Quatro anos mais tarde José volta. Está só, desimpedido. Basta a ela ouvir o nome do bendito e a vida ergue-se de sua tumba mal fechada (LUNARDI, 2002, 113).

Acompanhamos, então, uma Julia muito mais próxima do cotidiano. Ao acompanharmos os estudos de Muzart (2000; 2001) encontramos justamente lacunas que “convidaram” Lunardi a criar. Da poesia para a narrativa vida e conto se complementam. As cartas, a fuga, as tentativas de aproximação do amado, como é relatado abaixo, todas realmente aconteceram:

As cartas de um para outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúme, que o amante busca em lugares secretos. Em casa, os pretextos começam a esgotar-se, a vigilância cresce. O comerciante, pressentindo ausências, dedica-se a exceder os carinhos e amidar os presentes. Mas a mulher parece escapar-lhe por entre os dedos, diáfana e esquiva. Lúcia padece da aflição dos triângulos e corre os riscos do adultério. Num ato extremo, propõe a José que fujam. É lá que eles iriam viver (LUNARDI, 2002, p.114).

Todavia, assimilar o trabalho feito em *Vésperas* é não deixar que a perpetuação de suas histórias se atrele somente àquilo que é biográfico ou somente aos estudos feitos sobre a autora. Essa dificuldade de encontrar traços que vão além da autora, como, por exemplo, a escolha das





pedras no conto intitulado *Ginny*, que narra os últimos momentos de Virginia Woolf, nos mostra como o entrelaçar das vozes no conto estão ampliadas dialogicamente. Fica ressaltado que o texto ainda está nos espaços, há ainda um sentido dado a ele pelo destinatário e a necessidade de um leitor que as intérprete (ECO, 1979). Cada autora requer um tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos. Ao inferir essas questões nos colocamos como leitores que dão sentido ao texto ao tentar entender o trabalho curatorial lunardiano. O que vivenciamos, na contemporaneidade, com a autora mais antiga de *Vésperas*, é uma forma leve e simples de retratar seu fim tão pesado e complexo.

O desafio está em equilibrar as nuances lançadas na prosa. Em conformidade com Schollhammer (2011, p. 129), para o qual “a realidade é “lida” como se fosse literatura, e a literatura é levada em conta como se fosse realidade”, essa movimentação curatorial possui, na verdade, traços polifônicos que culminam no que vemos no final do conto:

Em meio à claridade da sala, Júlia avança como quem anda no escuro, a passos vacilantes e de braços estendidos para o nada.

Toca a folha lustrosa do papel e sorri ao reconhecer a própria obra. Com a ponta dos dedos, acompanha a risca de carvão que sobe, degrau por degrau, nó por nó, até chegar a proa da embarcação. No convés, alto como uma estrela, um homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escruta um apito, e sente a brisa soprar ligeira, fazendo-a tremer, não poderia dizer ao certo se de emoção ou frio. Tirando o chapéu o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. O chão estremece, ele diz: “Não se assuste. É só o motor pondo a água em movimento.” E entrega-lhe o buquê, que Júlia atira ao mar, deixando que as *flores se dispersem* [nome do livro dela; destaque nosso].

Ao entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberta pelo painel em que, decerto, tentara se amparar. Aos gritos, chama Maria Preta, que ajuda a transportar a patroa para o sofá.

As duas tomam o pulso, tentam ouvir o coração e, finalmente, olham-se admitindo com assombro que não há mais nada ali. O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta se rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora” Izidia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. Ordenada que vá chamar um padre, embora ele já não seja necessário ali. A sós, dobra os braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem (LUNARDI, 2002, p.116-117).

Neste último momento, há um misto entre o que estava acontecendo na sala, o contato com cada um dos desenhos, e o tão esperado encontro, sem fugas, com Carvolina. Em uma alusão à obra da autora, *Flores Dispersas* (1867;1868), Julia atira ao mar o buquê e deixa que as flores se dispersem na água. Ela finalmente encontra a paz em meio a um conjunto de vozes que entrelaçam e **afogam** sua vida, suas obras e o conto vespéral de Lunardi.

Com base na teoria de Bakhtin (2018), podemos entender *Sonbadora* como um conjunto de vozes que permanecem independentes no texto, mas que se unem no excerto final visto acima. É na vontade individual, movimentação das imagens de autora criadora dentro da obra que a curadoria polifônica ocorre (RABELO, 2021). No conto lunardiano vemos essas vontades em cada acontecimento que culminou no conto e no trazer de uma autora pouco conhecida. Nesse conjunto



prosaístico polifônico-curatorial Júlia da Costa ganha status de autoras consagradas e que o tempo social e literário em que viveu não conseguiu reconhecer.

Em suma, *Sonhadora* nos faz mais que apresentar uma autora brasileira do século XIX para o XXI, mas também ritualizá-la e reatualizá-la para a contemporaneidade. Acompanhamos uma série de fatos que possuem as vozes autorais se encontrando e se recriando. Há marcas ficcionais na recriação em forma de narrativa, registros, cartas e relatos de uma época que certificam a grande maioria do que é relato em *Sonhadora* e sua voz poética reverbera nas entrelinhas. Nesse encontro biobibliográfico vemos justamente os arranjos curatoriais que aproximam a literatura de expressão feminina do século XIX à contemporaneidade. De forma prosificada e personificada a biobibliografia curatorial torna-se uma ferramenta relevante para recontar a história cânone e contar uma história da literatura produzida por mulheres que foi escrita por elas e que vem sendo reescrita por nós.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, J. *Poesia – Júlia da Costa*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.
- ECO, H. *Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LUNARDI, A. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LUNARDI, A. Adriana Lunardi. [Entrevista concedida a] Maria Clara Machado *RÉEL - Revue étudiante des expressions lusophones*. Paris, nº0, p. 21-28, jan./dez. 2016.
- MUZART, Z. L. Júlia da Costa, a rosa do tufão batida ... In: COSTA, J. *Poesia – Júlia da Costa*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.
- MUZART, Z. L. et. al. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC. 2000.



SOUZA, D. S; CAVALCANTE, L. R, G. Figurações do gótico em O fantasma da Ópera: interseções entre a literatura e o cinema. In: ROSSI, A. D; SÁ, L, F. (Org.). *O Gótico e suas interseções teórico-críticas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p. 8-27.

RABELO, S. G. *Mulheres de Vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada*. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SILVA JÚNIOR, A. R. Editorial. *Revista Cerrados*. v. 22, nº 35, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14129>





## UMA ANÁLISE DO CORPO FEMININO NO CONTO *SENHOR DIRETOR*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Beatriz Souza Ferreira (UEL)<sup>214</sup>

**Resumo:** O corpo feminino apresenta um histórico de objetificação e constante vigia por parte da sociedade, com parcelas sociais buscando sempre determinar as proibições e liberdades sobre esses corpos. Esses discursos presentes na sociedade acabam por gerar insegurança nas mulheres e por serem tão difundidos tornam-se repetidos até mesmo por elas, como se fossem leis. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar o conto *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Telles (2018), sob a perspectiva da teoria sociológica de Pierre Bourdieu (1989, 2002), especialmente no referente ao pressuposto da violência simbólica. Para complementar nossa discussão, abordaremos também as pesquisas de Louro (2004), e de Bassanezi (2004), referentes ao histórico dos papéis da mulher na sociedade brasileira. A pesquisa documental de caráter qualitativo utiliza-se do método analítico-dedutivo para evidenciar como a personagem central vale-se de discursos arraigados nos meios sociais sobre o corpo feminino, e ilustra também como tais discursos levam a personagem ao sofrimento, uma vez que ela torna-se vítima da repressão imposta pela sociedade, não experienciando sua sexualidade.

**Palavras-chave:** Envelhecimento; Repressão; Violência simbólica.

### Introdução

Por muito tempo, alguns costumes e aspectos sociais foram considerados naturais. Dentre eles, podem-se citar: a desigualdade social, condições precárias de vida por parcelas mais carentes da população, a exclusão da mulher de postos de trabalho, do meio acadêmico, da atividade literária, da ação política. Tais condições refletem um histórico de dominação de classes mais abastadas e de um universo predominantemente governado pelas leis do patriarcado. Entretanto, com o avanço científico, com o crescimento de movimentos liderados por mulheres que culminaram no acesso da mulher sobre essas áreas antes apenas aos homens destinadas, e depois, com o desenvolvimento de novas correntes filosóficas, como o materialismo, os estudos pós coloniais, os estudos culturais, pode-se observar que a desigualdade social, a marginalização da mulher, a violência de gênero e muitas doenças sociais mais, não podem ser um estado natural de coisas, como se cultuou por muito tempo.

A história evidencia, então, que certas conquistas femininas são bem recentes, como o direito ao voto, o acesso ao ensino superior, a entrada no mundo da política, a liberdade sexual, entre outras. Mas, se por um lado a mulher obteve importante sucesso em suas reivindicações, por outro lado, há ainda uma parcela de pessoas, inclusive de mulheres, que, defensoras da única forma de vida que conhecem, acham natural que o lugar da mulher ainda seja o de recato e submissão,

---

<sup>214</sup> Mestranda em Letras- estudos literários pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: [beatriz.souzaferreira@uel.br](mailto:beatriz.souzaferreira@uel.br). Orientadora: Professora Doutora Suely Leite.



com uma verdadeira repressão de seus desejos, devido a essas cobranças impostas ao longo do tempo. E os fatos que ocorrem na sociedade reverberam, muitas vezes, em manifestações culturais, como na arte literária, por exemplo.

Considerando a literatura como arte que permite refletirmos a respeito da própria vida, observar-se-á que muitas histórias levantam temáticas sobre a trajetória feminina, suas dificuldades, seus desafios, suas conquistas e suas contradições, como é possível notar na literatura de Lygia Fagundes Telles. A escritora paulista retrata em sua obra diversas questões sobre a mulher e mostra as distintas manifestações de violência contra o gênero feminino, podendo levar seus leitores a refletir sobre a condição das mulheres e como elas ainda têm que enfrentar muitos desafios para conseguir, de fato, sua liberdade, em sentido pleno.

Nesse sentido, a fim de fazermos um estudo sobre as distintas formas de violência contra as mulheres, optamos por fazer uma análise de uma narrativa da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, tendo como *corpus* o conto *Senhor Diretor* (2018), de modo a verificar quais aspectos históricos estão sendo abordados e observar como nessa obra está inscrita a violência simbólica que produz sofrimento sobre o próprio gênero feminino. Para tanto, utilizaremos os pressupostos teóricos especialmente de Bordieu (1989, 2002), Saffioti (2015), além de outros teóricos fundamentais para nossa análise.

## Metodologia

Severino (2007) diferencia pesquisa bibliográfica de pesquisa documental. Segundo o autor (2007, p. 122), a pesquisa bibliográfica é “aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc, [...]”, enquanto a pesquisa documental, afirma, volta-se a documentos a serem ainda investigados (SEVERINO, 2007). Em nosso trabalho serão utilizados os dois recursos, porque é necessária a metodologia bibliográfica, uma vez que selecionaremos fontes teóricas que tocam nas questões referentes à condição feminina na sociedade brasileira, e também a metodologia qualitativa, já que analisaremos dados retirados do conto selecionado.

Primeiramente, serão realizadas leituras sistematizadas do conto em análise, buscando-se levantar os conceitos, temáticas e demais elementos composicionais presentes na narrativa da autora, sob o enfoque teórico dos teóricos selecionados e acima referenciados para nossas reflexões.

Após a leitura sistematizada da obra, partir-se-á para seu estudo, pelo método analítico-dedutivo, observando-se os elementos estruturais da narrativa, com destaque para as personagens



e a personagem central da obra, partindo-se em seguida para uma investigação de como se manifesta, no conto, a violência contra a mulher, suas relações com o seu corpo e o com os corpos femininos referenciados na narrativa.

## Fundamentação teórica

Como é discutido por Saffioti (2015), o conceito e definição de violência não é tão simples, porque além de ser um tema complexo, há uma ideia concebida e cristalizada do que pode ser considerado violência. Ela afirma:

[...] o entendimento popular da violência apoia-se num conceito, durante muito tempo, e ainda hoje, aceito como o verdadeiro e o único. Trata-se da violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral. [...]. (SAFFIOTI, 2015, p. 17-18).

A busca de definição de violência encontra um problema, segundo a autora, de ordem epistemológica porque a violência moral pode ter muitas acepções. Ela exemplifica como uma demora em um fila de atendimento de hospital. A depender do contexto, a pessoa que espera pelo serviço pode considerar-se violada pelo tempo que esperou. Então questões como essas podem ser um problema na hora de uma conceitualização do termo. Apesar disso, parte do entendimento consensual do que é violência pode servir de base para o desenvolvimento de nossa reflexão acerca da violência simbólica que encontramos na narrativa analisada. No conto, podem ser observadas marcas da violência física, psíquica, e sobretudo a violência cultural, conforme será exposto em nossas reflexões.

Bordieu (2002) faz uma análise sobre a distinção sócio-histórica entre os gêneros masculino e feminino, evidenciando como tal diferenciação sempre se ancorou numa visão biológica sexista. Essa divisão não apenas vem mostrando-se falsa e superficial, como promoveu, por muito tempo e ainda promove, uma grande discriminação entre homens e mulheres, fazendo com que esse último grupo seja alvo de uma cultura inferiorização, com regras prontas para colocar o gênero feminino num local de submissão.

O teórico levanta decisivas reflexões que evidenciam como essa crença da superioridade masculina não só seja promovida como mantida e naturalizada. Para o sociólogo:





[...] A força particular da sociodicéia (*sic*) masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada. (BORDIEU, 2002, p. 33).

A partir dessa reflexão do teórico, pode-se observar as relações tóxicas que estão inscritas na sociedade no concernente à divisão de papéis com base no gênero. Tal segmentação ditou por muitos anos (e ainda o faz) o que as mulheres podem vestir, em quais atividades laborais podem atuar, qual o comportamento, inclusive e especialmente sexual, espera-se dela, com qual idade deve casar-se, o suposto dom da maternidade, entre muitos outros.

E agravando a situação, não obstante a opressão causada por essas regras, muitas mulheres reproduziram tais discursos (e ainda fazem-no hoje), porque eles foram tão naturalizados, cristalizados, presentes em diversas estruturas da sociedade, que muitas não são capazes de entender que são vítimas dessas falas e acabam por oprimir suas semelhantes, reproduzindo a dominação masculina. Essa assimilação e reprodução da violência contra o gênero feminino praticada por mulheres, inscreve-se naquilo que Bordieu (1989) chama de violência simbólica, já que o termo refere-se à violência baseada no poder simbólico de um grupo, de uma classe etc. sobre outros e que encontra respaldo, amparo entre aqueles que são violados por essa opressão.

No conto *Senhor Diretor* (2018), temos a história de uma professora de sessenta anos, aposentada, virgem, defensora dos bons costumes, que, insatisfeita com a mudança de comportamento sexual que vê ao seu redor, decide escrever para o diretor de um jornal para que ele ajude a denunciá-la essa quebra das regras morais. Ao longo da narrativa, observa-se como Maria Emília não apenas reproduz a violência cultural contra as mulheres, como é vítima desse discurso de inferiorização da mulher e sofre e foi oprimida por ele ao longo da sua vida, conforme segue a análise.

### **Uma análise do corpo feminino no conto *Senhor diretor***

O conto *Senhor Diretor* foi publicado originalmente na coletânea *Seminário dos ratos*, em 1977. Traz a história da uma professora tentando escrever uma carta a um diretor de jornal denunciando a quebra das regras sociais vigentes. É possível observar a tentativa da personagem central, Maria Emília, em se fazer objetiva e clara por meio da missiva. No fundo, a aposentada defende o discurso que vigorou por muitos anos na então República do Brasil, e que ainda hoje é defendida por muitos. Apesar dos avanços conquistados ao longo do século XX, ainda na década de 1950:



As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade.

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI, 2004, p. 509).

Para a personagem central da narrativa, entretanto, apesar de defender esse discurso repressor e patriarcal, não se casou, não teve filhos, restando a ela apenas o julgamento de suas amigas por suas decisões, por tomar as rédeas de suas vidas e viver de acordo com as mudanças que aconteciam na sociedade e segundo seus desejos.

A narrativa já começa com uma figura de contraste: “Seca no nordeste. Na Amazônia, cheia” (Telles, 2018, p. 152). Essa imagem da seca x cheia é evocada por Maria Emília ao longo de toda a narrativa, inclusive para se referir à sua condição: uma senhora de sessenta e um anos de idade e virgem, representando ela mesma essa secura, essa ausência tanto de sexo, quanto de vida, de liberdade, tal qual a mesma seca que vigora no nordeste, em contraposição ao que ela chama de rio, de abundância de água na juventude, inclusive na vida de suas alunas, que como afirma possuíam umidade, vivacidade.

No início do conto, Maria Emília está diante de uma banca de jornal e se horroriza ao ver um casal na capa de uma revista, momento que é descrito da seguinte maneira:

Desviou o olhar severo para a capa da revista com a jovem de biquíni amarelo na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias. Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu num cinema em Paris. (TELLES, 2018, p. 152).



O trecho evidencia o incômodo que a personagem tem com imagens que evocam a atividade sexual. Chama de obscenas as fotos, avaliando-as ainda como um “ar agressivo”. E faz referência bíblica às cidades de Sodoma e Gomorra, conhecidas pelos episódios de atividades excêntricas e crimes de teor sexual, uma das razões pelas quais teriam sido destruídas pela fúria divina. E então enfatiza novamente a água e a relação com o prazer sexual, pois a água representa, assim, a umidade, o desejo, a libido e por fim, evoca a lubrificação ao falar da oleosidade, inclusive da conhecida cena envolvendo a manteiga, que remete à polêmica do filme *Último tango em Paris* (1972). Importante também destacar que tanto Sodoma e Gomorra quanto o filme supracitado possuem relação com abuso sexual. Tais referências permitem deduzir que para Maria Emília o sexo representa também violência e agressividade, não apenas um ato de imoralidade, e disso o leitor fica ciente mais adiante, quando ela afirma e reafirma que a mãe teve um casamento infeliz, no qual o sexo era tido apenas como obrigação da mulher para com o marido.

Logo depois, a personagem tece críticas ao comportamento da amiga Mariana que, segundo ela, gostou do filme, fica repetindo sobre a cena da manteiga, e que é indecente tal comportamento porque, segundo ela, Mariana não tem respeito e nem pudor, o que é preocupante porque:

Se uma mulher de sessenta e quatro anos e meio se deixa levar como uma folha na correnteza, o que dizer então dos jovens? Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes. Essas publicações. Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta. (TELLES, 2018, p. 152).

Assim, a personagem vai buscando justificativas para criticar o comportamento de Mariana. Primeiro que sendo uma senhora não devia estar aberta a essas “indecências”, pois isso é desrespeitoso e despudorado. Segundo porque Mariana é uma senhora de idade, e complementa que se uma senhora de idade se comporta assim, imagine os pobres e indefesos jovens.

Mais adiante, é possível observar a dificuldade da personagem em se concentrar em uma questão central na escrita da carta, segundo ela o tema da velhice era outro tópico e “a poluição também ficaria para uma outra vez, o que interessava denunciar era essa poluição da alma. A Mariana, por exemplo. Está resistindo bem ao ar, até que está saudável apesar da asma, mas e por dentro?” (TELLES, 2018, p. 154). Para ela, a entrega às novidades, a mudança da sociedade, a liberdade sexual que foi ganhando força ao longo do tempo, tudo aquilo era absurdo, bem como o comportamento da amiga mais liberal, e o fenômeno da televisão e do mercado publicitário, em geral, conforme relata:





Quando fui de ônibus para Brasília, eu mesma não me envolvi como uma criança débil? Por toda parte só um anúncio, Beba Coca-Cola! Beba Coca-Cola! Nas estradas, nas cidades, nas árvores e nas fachadas, nos muros e nos postes, até no toailete de lanchonetes perdidas lá no inferno velho, a ordem, Beba Coca-Cola! E eu então – ai de mim! – com toda a ojeriza que tenho por esse refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou um guaraná, naquele calor e naquele cansaço, cheguei no balcão e pedi uma Coca-Cola gelada. Acordei do obumbramento engolindo aquela coisa marrom com gosto de sabonete de trem, tinha um trem (faz tanto tempo, Senhor Diretor) com esse sabonete redondo e preto, dependurado na correntinha da toailete. Meu pai me ajudava a esfregar as mãos, eu era uma menininha de cachos mas até hoje sinto o cheiro daquela espuma. Imagine se papai estivesse vivo e soubesse do que aconteceu no Municipal, um moço subindo no palco e fazendo a necessidade, ali em cima dos dourados, sob as vistas de Carlos Gomes, de Verdi! Espera, melhor cortar esse pedaço, mais objetividade: insistir apenas nisso, no perigo dessa propaganda que, bem dirigida, pode até torcer um destino como aquele mágico torcia talheres. A ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, Faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, eu nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (TELLES, 2018, p. 154-155).

Maria Emília enumera cada ambiente no qual aparece uma propaganda, mostra seu desconforto com a publicidade e deixa clara sua aversão pela bebida estadunidense, mas que, apesar disto, acaba por pedir um desses refrigerantes, e quando se dá por conta está tomando o líquido negro o qual lhe evoca memórias infantis, que muito revelam sobre o estado de espírito da personagem: recorda-se de um homem fazendo o que ela chama de necessidades diante do seu recatado e infantil olhar, lembrança a qual prontamente ela rechaça, buscando mais objetividade, porém que não a deixa, porque ela continua a relacionar o refrigerante a uma ordem imperiosa que segundo ela, é como se tivesse igualmente ordenando não que se beba o líquido, mas que se faça amor. E para reforçar essa repressão sexual, essa opressão dos instintos que acaba sendo evidenciada, ela afirma que teve uma miragem com a garrafa do refrigerante, vendo na imagem do líquido sobre o vermelho do anúncio, o que seria o órgão sexual masculino, e essa ilusão diz muito sobre como ela reprime seus desejos, não deixa, nunca permitiu em seus sessenta e um anos de vida, que tais anseios e sensações aflorassem.

Fica evidente que a personagem não apenas tem um problema com a questão da ordem social e com as mudanças na sociedade, a liberdade sexual da mulher, a publicidade, mas que ela tem um problema de não saber lidar com seus desejos, como exposto acima e como também é possível observar na seguinte passagem:



O Nordeste passa por uma forte estiagem que já destruiu mais de 90% da produção agrícola, ao passo que a Amazônia sofre o flagelo das cheias com a chegada das chuvas – leu Maria Emília. Desespero na escassez. Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. (TELLES, 2018, p. 155, grifo da autora).

Ela lê mais sobre a notícia da seca em uma região geográfica brasileira e cheia na outra, e novamente, imediatamente, faz conexão com sua vida e a da amiga. A vida dela foi escassa de prazeres, especialmente do sexual, e isso leva ao desespero, mas o oposto também, pois para ela, a vida da amiga é um escândalo, pelo excesso de casamentos e pelos amantes. E mais adiante mostra também sua indignação com outras amigas que influenciadas pela televisão e pelo cinema fizeram cirurgias plásticas que culminaram em tragédia, o que para ela é um castigo porque elas não aceitaram o envelhecimento natural.

Ainda diante da banca, a personagem observa um senhor que para e começa a contemplar uma das revistas e então ela descreve a moça da revista em uma pose a qual ela considera indecente porque está com um modelo de biquíni que, afirma, é pior do que se estivesse sem nada, e pensa no que vai escrever na carta:

Olha aí, Senhor Diretor. A imagem da mulher-objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista. Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário. Mas, meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais. Com a idade delas eu nem pensava, por exemplo, nesta palavra, *prostituta*. E a própria se levanta e começa a defender a profissão, pensei que não estivesse entendendo direito, *profissão!* (TELLES, 2018, p. 156, grifo da autora).

Maria Emília nesse momento chega a um consenso com o grupo feminista que conheceu, em relação ao tema da mulher-objeto, que é explorada pela indústria comercial voltada para o sexo masculino. Porém, ela defende que as feministas devem ir mais vagarosamente em suas reivindicações, que não podem abalar assim as raízes que por tantos anos subjugou a mulher e que ainda hoje o faz. Ela demonstra sua aversão ao notar que as jovens falam com naturalidade o termo prostituta, o qual para ela figura-se ainda hoje, como *tabu*. Da mesma forma, para ela é um absurdo considerar a prostituição como um ramo profissional, conforme avalia e enfatiza toda sua estupefação com o termo, pois não acreditava no que ouvia, ao ouvir o termo profissão atrelado à palavra prostituta, tendo o sinal de exclamação a função de enfatizar a indignação. E então ela relata



mais sobre o que ouviu em um encontro no grupo das feministas, afirmando que no começo gostou da explicação sobre as raízes históricas da condição da mulher, termo que inclusive ela apreciava, mas:

E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com os homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer, o sexo transformado em agulheiro – simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis. Concorro, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso para um debate? Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada, mas quando dei conta de mim, estava aplaudindo mais do que todas, sempre acontece que por timidez, por medo do palco, acabo entrando no próprio. Se frequentasse esse grupo, ia acabar como a Mariana, de jeans e dedos cheios de anéis. Os crimes contra a mulher, agora lembro, era esse o tema da mesa-redonda. Eu acuso, eu acuso! – repetia uma moça de bata rendada, grávida e defendendo o direito de abortar, tinha sido estuprada em plena rua e agora atava até o Papa, Deus que me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação? Fiquei com muita pena, Eu acuso, eu acuso! Ela repetia com os olhos cheios de lágrimas, mas ao mesmo tempo, aceitar o aborto – oh, essa palavra tão forte. Fiquei deprimida, pensando na mamãe que não fez a tal incisão mas que nunca sentiu o menor prazão. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado. (TELLES, 2018, p. 157).

No trecho em destaque, a personagem realça novamente seu desconforto quando o tema é relativo ao sexo. A discussão do prazer sexual a deixa envergonhada, ainda mais, conforme diz, com a presença masculina no ambiente. Há uma contradição na afirmativa da personagem que sente incômodo com o termo clitóris, mas que o repete três vezes ao longo de uma sentença, o que evoca tanto esse desconforto, mostrando como a personagem acha desnecessário falar tanto no tema diante de outras pessoas quanto expõe esse incômodo que faz com que repita a palavra, ecoando assim, o tema da sexualidade que ela recalca tanto no pensamento quanto fisicamente ao longo da sua vida.

No excerto destacado, é possível ver ainda as contradições dessa mulher. Apesar de todo o pudor e de evocar a Deus sobre a possibilidade de estar cometendo uma heresia, acredita que o procedimento de mutilação genital feminina é um horror e que realmente o aborto em caso de violência sexual é um fato a ser ponderado. Ainda acrescenta que a mãe sofreu um casamento sem prazer sexual, e que ainda assim teve oito filhos, fato que enfatiza, e cuja ênfase levanta um problema que durante muito tempo fez parte do universo feminino e que ainda hoje faz, em muitas culturas: o sexo com o fim da procriação, sem prazer, ao qual muitas mulheres são submetidas, e de que sua mãe foi vítima. Apesar de discordar de alguns pontos, de se sentir constrangida pelo





debate aberto, por discutir assuntos da sexualidade com mais pessoas, ela bate palma efusivamente, o que acaba mesmo por estranhar e mostra que ainda assim, considera justas determinadas pautas. Porém, sua criação dentro dessa cultura de repressão da mulher, dentro desses valores que impossibilitam uma discussão aberta sobre o próprio corpo ainda não estão ao seu alcance.

A narrativa prossegue relatando que Maria Emília segue na tentativa de elaboração da carta, recordando-se do tempo em que vigiava suas alunas no colégio para que elas andassem sempre na linha e admite que algumas das rugas que possui são frutos do olhar rigoroso que lançava sobre elas, caso dessem um passo em falso. A personagem ainda diante da banca, observa casais que passam próximos a ela, e então repara em cada um, nas roupas, no andar, no comportamento, buscando encontrar vestígios de alguma imoralidade. Ela então narra uma cena na qual volta a abordar a questão da sujeira do corpo e da alma ao avistar um homem maduro com uma jovem prostituta:

Um farrapo de papel higiênico azul levantou-se do lixo amontoado na esquina e veio em voo rasteiro, ondulante no inesperado vento. Ela desviou-se rápida e a serpentina se enrolou no tornozelo do homem que vinha um pouco atrás, descascando uma tangerina. O homem ia atirando as cascas para os lados, semeador alegre. Realizado. Quando emparelhou com ele, ostensivamente ela indicou num movimento de cabeça a lixeira metálica, presa ao poste: *São Paulo é uma cidade limpa* – estava escrito na lixeira quase vazia. Mas o homem prosseguia cuspiendo os caroços com força, como uma criança disputando com outra para ver quem consegue cuspir mais longe. Compete à prefeitura, Senhor Diretor, estudar urgentemente um projeto de educação desse povo que tem a idade mental daquelas meninas que eu ia fiscalizar quando saíam do reservado, Puxou a descarga? Eu perguntava. E a cara inocente de susto, Ai! Esqueci. Mas será que só eu no meio desta multidão se importa? Se constrange? Parou desarvorada na esquina. Avançou o olhar por cima dos carros até o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. Filme nacional? Nacional, claro, se tem cama, mulher com cara de gozo e homem em trajes menores, só pode ser cinema brasileiro, uma verdadeira afronta, incrível, como a censura permite? Não, a carta não seria sobre o lixo, nada de misturar os assuntos, a sujeira interna, Senhor Diretor, essa é pior do que o lixo atômico porque não se lava com uma simples escova. (TELLES, 2018, p. 159, grifo da autora).

Nesta passagem, há uma metáfora do papel higiênico avançando sobre o homem no qual Maria Emília vê sujeira já que ele estava andando com uma prostituta e também uma aproximação entre a ação de jogar as cascas para o lado, os caroços da tangerina com o termo semente, que tem origem vinculada à palavra sêmen, remetendo então ao gozo masculino. Mais adiante ela também utiliza a palavra gozo para se referir à expressão das mulheres após o orgasmo. Tais ocorrências permitem inferir que embora a personagem zele tanto pela moral e tenha orgulho da sua virgindade, ela não deixa de pensar em sexo, porque está a toda hora escapando-lhe algo que esteja dentro de



tal campo semântico. Tal atitude, remete ao que Freud afirma sobre a repressão. Segundo o psiquiatra (1915, 2011), ocorre um primeiro estágio da repressão no qual algo que se deseja reprimir é afastado da camada do consciente, portanto, fica o objeto da repressão no campo do inconsciente, e então:

O segundo estágio da repressão, a repressão propriamente dita, afeta os derivados psíquicos da representante reprimida ou as cadeias de pensamentos que, originando-se de outra parte, entraram em vínculo associativo com ela. Graças a essa relação, tais representações sofrem o mesmo destino que o que foi reprimido primordialmente. A repressão propriamente dita é, portanto, uma “pós-repressão”. Aliás, é um erro destacar apenas a repulsa que, a partir do consciente, age sobre o que há de ser reprimido. Deve-se ter em conta, em igual medida, a atração que o primordialmente reprimido exerce sobre tudo aquilo com que pode estabelecer contato. Provavelmente a tendência para a repressão não alcançaria seu propósito se essas forças não atuassem juntas, se não houvesse algo reprimido anteriormente, disposto a acolher o que é repellido pelo consciente. (FREUD, 1915, 2010, p. 64, grifo nosso).

Para completar ainda, a personagem faz um paralelo entre a cena que descreve, do homem cuspiendo as sementes da fruta como uma criança sem senso como as meninas das quais cuidava porque não davam descarga. No banheiro ficam as toxinas e necessidades fisiológicas que devem ser expelidas pelo corpo, e esta analogia reforça tanto a imagem da sujeira que Maria Emília vê de um homem adulto jogando lixo na rua e não na lixeira adequadamente, quanto em tudo que se relaciona ao sexo. Então, por mais que a personagem faça, a todo momento aquilo que ela busca negar, volta-se contra si, surgindo situações em que o sexo seja um tema, e associações de fatos, objetos, circunstâncias com conteúdo de teor sexual, pois, ainda em conformidade com Freud (1915, 2010, p. 64): “a repressão não impede a representante do instinto de prosseguir existindo no inconsciente, de continuar se organizando, formando derivados e estabelecendo conexões” e ainda “a repressão perturba apenas a relação com um sistema psíquico, o do consciente.”, como se apresenta no caso personagem.

Apesar de todo julgamento valorativo que Maria Emília faz dos outros, das mulheres com as quais se depara, das amigas, em certos momentos, ela questiona essa cultura de recato da mulher, como quando reflete, após ver um casal namorando no cinema:

E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí na poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando o conhecimento e gerando,



homens, plantas, bichos. Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia *partes*. Minha filha está com um pouco de corrimento, disse e fez aquela cara infeliz. Enrijeci as pernas quando o dedo enluvado me tocou e me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe? A fonte do seu sofrimento era agora esta fonte de onde corria um fluxo. Tentei me desconstrair na posição medonha (você está tão dura, menina, parece de ferro, relaxa que não vou te machucar) e olhei para mamãe. Ela era inteira uma estátua lacrimosa, apertando solidária a minha mão. Pronto, pode vestir a calcinha, ordenou a voz por entre as minhas pernas. Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva. (TELLES, 2018, p. 161, grifo da autora).

No trecho destacado, ficam evidenciados todos os dilemas que Maria Emília enfrenta. Se ao longo da narrativa ela demonstra toda a sua indignação em relação à liberdade sexual das mulheres, àquilo que ela considera um despudor, neste momento de suas reflexões, ela começa com interrogativas, com possibilidades marcadas por conjunções aditivas seguidas de condicionais, “e se?”, começa a questionar em relação ao namoro aberto, ao sexo, afirmando que embora tenha tentado conter a umidade espumante das meninas, remetendo ao mar com suas espumas nas bordas da praia, mar que é imenso, irrefreável, e assim, como o mar, como o rio, a umidade e desejo dos corpos não poderia ser contida, mas invadia todos os lugares, ruas, casas, a sala de cinema onde estava, pensa ela, é porque talvez isso fosse um estado natural de coisas, pois, conforme ela mesma reconhece, ela nada conhece desse desejo, que faz com que a natureza gere mais vida.

Adiante, a professora prossegue deixando claro que a sua repressão está ligado ao comportamento materno. A mãe dela teve um casamento sem grandes emoções, sem amor, já que ela afirma que ouvira a mãe dizer que só cumpria o que ela chamava de seu papel de esposa. Essa infelicidade conjugal da mãe influenciou para que ela visse o sexo como algo vergonhoso e ruim, o que causa o que consideramos uma total repressão de seus desejos.

E mais adiante, a professora relata uma ida à ginecologista, mostrando que a mãe só aceitaria que fosse examinada por uma médica, e que o exame ginecológico era para a mãe extremamente constrangedor, o que ilustra que esse fechamento, essa introspecção da personagem já vem do período de adolescência. E conta que o casamento de sua mãe foi infeliz, foi todo baseado na obrigação social, o que fez dela uma mulher reprimida, embora ela não admita isso, mas que pelos seus relatos, é o que se pode inferir.





Ao final das divagações, Maria Emília reafirma a secura, o corrimento que tinha quando jovem secou, as flores murcharam, afirma, e agora tudo secou. Na linha comparativa que estabelece entre si e o Nordeste, ainda pondera que a região ainda pode contar com a chuva, já ela não pode contar mais com isso, e, conforme diz, não é simplesmente pela idade que a seca chegou em sua vida, tal situação ocorre com ela há muito tempo.

Como pode-se observar, as ideias de Maria Emília encontram respaldo naquilo que foi propagado durante muito tempo sobre o lugar da mulher e aquilo que a elas era permitido: o recato, o comportamento contido, sem direito ao desejo. Agora, a professora vê a sociedade mudando, não gosta do que vê, critica, mas sofre por não ter tido uma vida com mais liberdade, com a experiência sexual, e também sofre com a solidão gerada por essa necessidade de ser recatada. Ela tenta denunciar o comportamento das outras mulheres, critica o feminismo, mas é a maior vítima da sua violência simbólica.

A narrativa de Telles faz pensar na importância de se lutar contra a discriminação de gêneros, conforme propõe Louro (1997). A autora afirma que é imperativo a todos combater a visão discriminatória referente aos gêneros, lutar contra a distinção biológica de homens e mulheres, porque o que define o masculino ou feminino são as representações e axiologias socialmente construídas acerca do gênero. O entendimento de que os gêneros têm os mesmos deveres e direitos é fundamental para que a reprodução do poder simbólico seja dissipado.

### Considerações finais

Nas obras de Lygia Fagundes Telles, ocorrem diversas temáticas, e a condição da mulher na sociedade é uma delas. Mas para além de abordar a questão da mulher, da sexualidade, da repressão, Telles mostra neste conto, a complexidade humana, o caráter contraditório que seres humanos possíveis demonstram em seus posicionamentos: Maria Emília tem repúdio ao sexo e a tudo que pode lembrar a atividade sexual, tem pudor em discutir o tema com outras pessoas, especialmente diante da presença masculina, considera uma imoralidade a liberdade sexual feminina, a infidelidade da melhor amiga em relação ao marido, assim como considera Mariana uma despudorada por viver sua vida ao seu modo, entretanto, questiona essa ordem na elaboração mental da carta que pretende escrever a um diretor, pensa ela que talvez toda essa liberdade, essa manifestação do desejo possa ser o natural.

Com isso, fica claro que apesar de ter ido contra tudo isso, e ao final, manter essa postura repressiva, ela também não consegue garantir que todas essas mudanças que favorecem a condição feminina e que abalam a estrutura do patriarcado sejam ruins. As suas dúvidas vão se fortalecendo,



sua dificuldade em elaborar a carta, até que a narrativa termina por dois pontos, mostrando que ela não consegue nem sequer entender o que quer e por que deseja escrever para o diretor.

No nosso trabalho, levantamos discussões acerca dos estudos da linguagem enquanto fato de posição axiológica, com o aporte teórico do marxismo e de pensadores do Círculo de Bahtin. Discutimos como aspectos formais e ideológicos encontram-se entrelaçados em favor da evidência de uma determinada apreciação valorativa daqueles que defendem uma visão de que a mulher é um ser subalterno em relação aos homens no concernente aos direitos humanos.

Mostramos, por meio das questões levantadas e defendidas pela personagem central do conto *Senhor Diretor*, Maria Emília, esse discurso de que a mulher deve se portar de modo reprimido, tradicional e conservador, abrindo mão de conquistas como a da liberdade sexual, o direito e o acesso aos avanços tecnológicos e espaços de debate não só vai ao contrário do que as mulheres buscam em constantes reivindicações de liberdade, como é causa de sofrimento para a personagem, que se mostra totalmente reprimida, vendo sua vida fenecer na secura diante da umidade que vê e onde há vida, prazer, sexo.

## Referências

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 508 a 535.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 2002.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 1989b.

FREUD, S. A repressão. *In*: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 62 a 73.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Guacira Lopes Louro -Petrópolis: Vozes, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



## ENTRE DESEJOS, PERCALÇOS E (RE)DESCOBERTAS: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES QUE ENVELHECEM EM DOIS ROMANCES DE LÍVIA GARCIA-ROZA<sup>215</sup>

Cristiane da Silva Alves (UFRGS)<sup>216</sup>

**Resumo:** Tomando-se como corpus os romances *Milamor* (2008) e *Amor em dois tempos* (2014), de Lívia Garcia-Roza, pretende-se discutir como a velhice feminina vem sendo apresentada na literatura brasileira atual. Parte-se do pressuposto que, em geral, a sociedade não confere às mulheres que envelhecem o mesmo valor e lugar outorgados à juventude. Uma vez cumpridos os tradicionais papéis de esposa e mãe, supõe-se que se conformem com a condição de avó, recolhendo-se e isentando-se de quaisquer paixões e/ou desejos. No caso dos romances analisados, porém, tanto em um quanto em outro, as protagonistas-narradoras contrariam o senso comum e, longe de se acomodarem e aceitarem os papéis pré-estabelecidos, elas buscam, ainda, realizarem-se pessoal e, sobretudo, afetivamente. Embora tenham de lidar com as mudanças do corpo, com as pressões e os preconceitos que o envelhecimento acarreta, elas se mostram resistentes, lutando para garantir o seu espaço e afirmarem-se como mulheres ativas, vibrantes e prontas para vivenciarem novas experiências. A partir desses exemplos, busca-se demonstrar como a literatura, especialmente de autoria feminina, tem contribuído para romper com o silenciamento em torno da velhice e, da mesma forma, para (des)construir os modelos e estereótipos usualmente estabelecidos em torno das mulheres velhas. Para dar suporte à análise, recorre-se aos estudos de Simone de Beauvoir (1990/2016), Guita Grin Debert (2012), Elódia Xavier (2021), Eurídice Figueiredo (2020), Mirian Goldenberg (2012) e Alda Britto da Motta (2011) entre outros.

**Palavras-chave:** Autoria feminina; Literatura brasileira contemporânea; Lívia Garcia-Roza; Mulheres; Velhice.

### Introdução

Durante muito tempo o lugar das mulheres foi, invariavelmente, circunscrito ao âmbito doméstico, relegadas a cumprirem papéis predeterminados, dos quais raramente logravam escapar. Sua existência, como a daquelas que lhe precederam, não contemplava muito mais além do destino previamente traçado, que bem descreveu Simone de Beauvoir (2016, p. 45): “A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada”. Salvo algumas exceções, essa foi a sina de nossas avós, de nossas mães e de tantas outras mulheres que atualmente são idosas.

Uma vez que tenham atendido ao esperado, desempenhado os papéis tradicionalmente previstos, de esposa e mãe, dedicando-se ao lar, ao marido e à criação dos filhos, parece encerrado o seu ciclo, como se já não tivessem qualquer importância, tornando-se marginalizadas. Neste sentido, Guita Grin Debert (2012, p. 140) comenta: “Sendo a mulher em quase todas as sociedades valorizada exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado das crianças, desprezo e desdém marcariam sua passagem prematura à velhice”.

Atingida a maturidade, a sociedade não confere a essas mulheres o mesmo espaço e lugar reservados às jovens. À medida que envelhecem, há uma tendência a considerá-las desprovidas de

<sup>215</sup> Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

<sup>216</sup> Doutora em Letras. E-mail: cristianesalves@gmail.com





interesses, supondo-se que devam satisfazer-se em cuidar dos netos que, porventura, venham a ter. Parece inconcebível que, após certa idade, ainda sejam atuantes e, principalmente, que tenham desejos ou possibilidades de concretizarem novos projetos.

As mulheres maduras que, insurgentes, reivindicam espaço e lugar para, ainda, tentarem manter ou conquistar satisfação pessoal, afetiva e/ou sexual, com frequência causam espanto, incomodam, são malvistas. Diferentemente dos homens, que mesmo velhos ainda podem ser considerados belos, charmosos e interessantes, sobre as mulheres recai um olhar quase sempre cruel e excludente, incapaz de atribuir beleza ao corpo feminino envelhecido. Neste sentido, destaca Beauvoir (1990, p. 152): “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo”.

Especialmente em um país como o nosso, que exalta a juventude, o corpo firme e vigoroso, é recorrente a desvalorização das mulheres mais velhas, consideradas destoantes, em desacordo com os padrões considerados ideais. Como esclarece Mirian Goldenberg (2012, p.48), “além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social”. Assim sendo, o corpo feminino, conforme envelhece e deixa de despertar desejo, perde valor e, por conseguinte, passa a ser desprezado. Quanto mais evidentes as marcas da velhice, menos as mulheres são apreciadas ou solicitadas. Deixadas de lado, consideradas desnecessárias, logo “tomam-se cartas fora do baralho” (XAVIER, 2021, p. 92), descartáveis, invisíveis.

Cumprir referir que a invisibilidade e a exclusão experimentadas cotidianamente também se estendem, de maneira geral, para a mídia, os anúncios publicitários, os filmes e as telenovelas. Com raras exceções, as imagens e representações exibidas nesses veículos exaltam, costumeiramente, pessoas jovens e bem conservadas. Não há (ou há pouquíssimo) lugar ou destaque para aquelas que ostentam rugas, flacidez, manchas e outras marcas que evidenciam a ação do tempo. Habitualmente, a velhice é segregada. Essa situação, vale dizer, mantém-se inclusive nas produções literárias, como provam alguns estudos recentes, dentre os quais merecem destaque as pesquisas desenvolvidas por Regina Dalcastagnè (2021).

Apesar de alguns avanços verificáveis na literatura brasileira atual, constata-se que persistem o apagamento e o preconceito em relação às pessoas velhas. O espaço a elas concedido mostra-se, ainda, bastante pequeno em relação às demais faixas etárias. Existem, é claro, personagens idosas nos romances contemporâneos, em maior número do que encontramos em décadas anteriores. Sua presença, porém, continua constituindo minoria, o que se revela ainda mais grave quando analisada a representação das mulheres velhas, que segue inferior à dos homens. Foi o que demonstrou Dalcastagnè (2021, p. 125) em levantamento sobre as personagens dos romances brasileiros



publicados entre 1990 e 2014, através do qual apurou que 11,5% das personagens representadas em sua velhice são masculinas, ao passo que as personagens femininas correspondem a 10,3% apenas.

Esses dados são relevantes e merecem ser observados mais atentamente, pois, embora saibamos que a literatura não tem a obrigação e nem mesmo a finalidade de (re)estabelecer junto à sociedade o lugar dos que estão à margem, é bastante significativo “que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 140). Deixá-los de fora dos textos literários, além de empobrecedor, contribui para reforçar o seu apagamento.

Ao mesmo tempo, não se pode deixar de notar que, especialmente na literatura de autoria feminina, vêm crescendo, pouco a pouco, o número de produções que concedem espaço e protagonismo para as personagens maduras. Pode-se citar, como exemplo, os romances *Milamor* (Record, 2008) e *Amor em dois tempos* (Companhia das Letras, 2014), de Livia Garcia-Roza, que dão voz e destaque a narradoras-personagens que são, ou estão bastante próximas de se tornarem, mulheres idosas<sup>217</sup>. Nascida no Rio de Janeiro e psicanalista de formação, Garcia-Roza trata, em ambos os romances, de uma temática pouco explorada na literatura brasileira: o amor e o desejo na maturidade.

Nos dois casos, após tornarem-se viúvas, as protagonistas sofrem mudanças em suas rotinas, o que acaba por conduzi-las a novas experiências e (re)descobertas. Rompido o vínculo e a dedicação que, até então, mantinham com os cônjuges, elas têm a oportunidade de, finalmente, voltarem a cuidar de si mesmas, buscando ou restaurando sentimentos e sensações que há tempos não vivenciavam. Nesse processo, se encontram com uma parcela esquecida ou adormecida de si mesmas.

Repentinamente, a vivacidade e a paixão mostram-se bastante presentes em seu cotidiano, comprovando que o envelhecimento não impediu seus corpos de seguirem pulsando, ávidos por prazer. Livres para vivenciarem novamente o arrebatamento e a alegria, as personagens se lançam em busca de novas parcerias. Não se trata, porém, de tarefa fácil, uma vez que, tanto em um como no outro romance, a insegurança, a censura e o cerceamento das pessoas próximas ser apresentam como fortes obstáculos.

### **Voltando a sonhar**

---

<sup>217</sup> Como ocorre, também, nos romances *Mar azul* (Rocco, 2012), de Paloma Vidal; *Quarenta dias* (Alfaguara, 2014) e *Outros Cantos* (Alfaguara, 2016), de Maria Valéria Rezende.



Em *Milamor* (2008), a protagonista e narradora, Maria, é uma viúva, mãe de dois filhos, avó, prestes a completar 60 anos e tornar-se, oficialmente, uma idosa. A velhice, contudo, já é uma questão presente em seu dia a dia, especialmente por conta do olhar da filha caçula, Maria Inês, e da maneira como essa a trata. Após a morte do segundo marido de Maria, a moça assumiu o controle sobre a mãe e levou-a para morar com ela: “Não tive opção. Com a súbita morte de Haroldo, e aproveitando-se da confusão do momento, Maria Inês me trouxe para a casa dela, que fica no alto de uma ladeira, no último prédio de uma rua de paralelepípedos, de difícil acesso.” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 7). Isolada, restrita ao espaço doméstico, é a filha quem, desde então, administra sua vida e seus recursos:

[...] nunca mais vi um centavo desde que me mudei para a sua casa. Ela faz questão de que eu não me preocupe, basta que eu peça para que ela providencie. Mas eu não vivo tão bem quanto vivia no tempo que tinha meu dinheirinho na mão... Até a pensão que Haroldo me deixou, Maria Inês faz questão de receber. Diz que hoje em dia ninguém mais vai a banco, que só os idosos saem para pagar contas, portanto, que a fila deles cresceu, então manda o boy do escritório buscar minha pensão. Ela não quer que eu me canse, deseja que eu permaneça em casa, atenta apenas ao funcionamento doméstico. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 10)

Além disso, como a filha é uma mulher jovem e bastante atarefada, praticamente inexistente interação entre ambas. Ocupada com o trabalho e com os colegas, Maria Inês não tem tempo e, tampouco, interesse em ouvir o que a mãe tem a dizer. Limita-se, quando muito, a escutar quando ela se queixa de alguma dor. A situação não se modifica nem mesmo nos finais de semana: “Sábado e domingo passa o tempo todo no computador, ou no telefone. O que me vale é ter cultivado amizades ao longo da vida. Felizmente, até hoje, sou muito procurada; não tenho do que me queixar” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 8). O dia a dia da protagonista, assim, é tomado pelo vazio e pela solidão, que somente são amenizados pela leitura de romances e as conversas mantidas com as amigas que conquistou ao longo dos anos.

Enquanto tenta adaptar-se à nova e aborrecida rotina que se estabeleceu em sua vida, Maria ocupa-se com reflexões sobre a época de infância e juventude, as perdas que foi sofrendo pelo caminho e as mudanças ocasionadas pelo tempo. Seu olhar para o passado, se não revela épocas melhores, ao menos mostra a sua resistência. Tendo perdido a mãe muito cedo, experimentou prematuramente a solidão nas muitas horas em que restava à mercê da própria companhia, enquanto o pai saía para trabalhar. Com a morte do genitor, restou-lhe o conforto de Paulo, seu grande amor, com quem se casou e teve dois filhos. Contudo, após uma decisão unilateral, que jamais ela pôde compreender, certa noite ele a deixou sozinha com as crianças, partindo sem explicações, restringindo-se ao envio de uma pensão mensal, sem informar seu paradeiro. Haroldo,





o segundo marido, foi seu grande companheiro, parceiro de muitos anos, tanto seu como de seus filhos. Entretanto, esse também a deixou, não por escolha própria, mas porque, após anos de convivência, faleceu subitamente.

No presente da narração, viúva, aposentada e com os filhos já criados, Maria vivencia uma nova série de dias solitários. A nostalgia, o desânimo e a mesmice cotidiana dão lugar a um período mais alegre e aparentemente promissor quando, em uma festa de família, ela conhece Alencar, um “jovem senhor” que encontra casualmente e que lhe desperta uma paixão instantânea: “bastou um olhar de relance para o tal senhor, para que eu fosse arremetida à região dos sonhos” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 11). Mesmo sem saber quase nada a respeito do tal homem, a personagem se encanta, inaugurando uma nova fase em sua vida.

A partir de então, seu dia a dia se transforma. Arrebatada, Maria redescobre o entusiasmo há muito tempo perdido. Juntamente com a euforia, porém, surgem as preocupações, especialmente em relação ao corpo, pois ele carrega as marcas do envelhecimento que, no caso das mulheres, quase sempre implica em perda de valor. Em uma cultura que, reconhecidamente, privilegia a juventude, não basta sentir-se bem-disposta; é preciso exibir um corpo saudável, ativo e desejável. Como reflete a protagonista, é inaceitável parecer velho:

Atualmente ninguém quer envelhecer. Tem-se pavor da velhice. Sempre houve esse medo, mas hoje em dia existem meios senão para contorná-la, pelo menos para atenuá-la. Parece que a proposta é passar da juventude à decrepitude. O envelhecimento foi descartado do calendário oficial, como totalmente fora de moda. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 124)

Apesar de seu discurso conter certa crítica aos padrões idealizados, que explicitam a intolerância com o envelhecimento, Maria irá se render às pressões sociais. No afã de relacionar-se intimamente com o seu eleito, ela não hesitará em recorrer aos meios disponíveis, com vistas a eliminar, tanto quanto possível, os sinais de decadência:

Consultas e mais consultas. Voltei a falar com Regina e ela me sugeriu preenchimento em vários pontos da face. Principalmente em torno dos lábios. Estava com umas ruguinhas em volta dele, como se tivesse falado em francês a vida toda. Teria jeito?, perguntei. Regina me indicou um dermatologista e, quando terminasse a consulta, que eu não esquecesse de ligar para ela. Fui também ao dentista; estava com algumas provisórias, e temia que elas se soltassem, caso houvesse uma intimidade maior entre nós. Não é bom ser pega desprevenida. [...] Faria tudo que estivesse ao meu alcance para agradecer Alencar. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 54-55)

Em que pese sentir-se de alma nova, de ser uma mulher ainda vibrante e apaixonada, a personagem acredita que é preciso mais do que energia e entusiasmo para conquistar o homem



desejado. É forçoso alcançar uma imagem aprazível. A despeito de o romance romper com certa visão limitada que, ainda hoje, associa a mulher envelhecida a uma pessoa acabada, sem perspectivas e espaços, o texto não deixa de demonstrar o quão difícil pode ser a quebra desse padrão e o quanto o corpo envelhecido pode ocasionar desconforto e insegurança.

De acordo com Pierre Bourdieu (2002, p. 81), “o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo e as reações dos outros”. No caso das mulheres, o incômodo com o corpo está intimamente relacionado à sua condição de objeto erótico (BEAUVOIR, 1990). À medida que envelhecem e perdem o viço, elas deixam de ser apreciadas e, com facilidade, são excluídas, marginalizadas. Conforme o tempo passa, ampliam-se as exigências e entraves para que consigam manter algum lugar na sociedade, preservando a sua posição e a capacidade de, ainda, realizarem-se pessoal e afetivamente. É o que observa a protagonista do romance: “É um risco ficar mais velha – como se não coubéssemos mais no mundo.” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 58). A permanência em um meio social que, sabidamente, rejeita a mulher velha, exige extenuantes e contínuos esforços.

Para as mulheres maduras que “ousam” buscar parcerias amorosas e sexuais, há, entre outros obstáculos, o estranhamento e a recriminação dos demais, que tendem a externar a sua reprovação, muitas vezes ao ponto de ridicularizar os impulsos sensuais das pessoas idosas. Não é por acaso que, no romance, Maria opta por ocultar da família as suas intenções: “Caso Maria Inês venha a tomar conhecimento do que está se passando comigo, dirá que fiquei senil.” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 15). Veja-se que a simples menção de a mãe manter um novo relacionamento é prontamente rechaçada pela moça quando João Batista, seu namorado, casualmente pergunta se Maria não quis refazer a vida depois que se tornou viúva:

— Com a idade em que está? — disse ela. — Tive uma tia que se casou com a idade de sua mãe. [...] — Mas é uma *gagá light*, essa sua tia, *baby*... Por que está tão quieta, mãe? — Pensando no que estão dizendo. — Mas nem passa pela sua cabeça fazer uma coisa dessas, né? — Qual? — Da tia aí do João. — Pensar, pensa-se em tudo, Maria Inês. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 77, grifos da autora)

Maria Inês, como boa parte da sociedade, acredita que há um tempo determinado para buscar relacionamentos e, de acordo com o seu entendimento, não há de ser na velhice. O desejo de encontrar um(a) parceiro(a) depois de certa idade é tomado como uma extravagância, um sintoma de senilidade, de caduquice, atitude de gente “*gagá*”, como ela denomina a tia do namorado, mal encobrindo o tom pejorativo do vocábulo, ao qual acresce o termo “*light*”, apenas um recurso eufemístico para, talvez, atenuar a extensão da sua intolerância.



Maria, porém, não se deixará intimidar. Disposta a buscar a própria realização, ela prossegue em seus planos de conquista, ainda que tenha de driblar as próprias dúvidas e dificuldades. Uma vez que redescobriu a paixão e a capacidade de sonhar, não se deixará abater nem mesmo diante da incerteza sobre ser ou não correspondida em seus intentos. Para ela, mais do que o resultado, importa o percurso, repleto de expectativas e emoções que, como comprova, não se extinguíram com o passar dos anos.

### Um tempo de recomeços

Em *Amor em dois tempos* (2014), Vívian, a protagonista, é uma senhora com quase setenta anos, escritora, que no presente da narração recém tornou-se viúva do homem com quem se casara ainda muito jovem, seguindo os padrões estabelecidos para as moças de seu tempo: “Casei-me com dezoito anos e depois de apenas três meses de namoro. A época era outra, casamento e filhos consistiam no ideal de toda moça, e eu não fugi à regra” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 11). O casamento de cinco décadas rendeu-lhe um único filho, Carlos Ozório, que mora fora do país, mas voltou para despedir-se do pai morto, cuidar da burocracia e trazer algum conforto e tranquilidade para a mãe.

A ela, Vívian, restou a obrigação de viajar até Salvador, a fim de atender ao derradeiro pedido de Conrado, o falecido marido, que gostaria de ter suas cinzas depositadas na cidade em que nasceu. Acompanhada de uma amiga, Hilda, a protagonista percorre os pontos turísticos da capital baiana, buscando o melhor local para levar a cabo a sua missão, quando se depara com um amigo de infância, Laurinho. Ele, que foi seu amor platônico da adolescência, faz com que ela volte a experimentar um sentimento que ficara adormecido: “Sessenta anos depois, regressava com a força dos começos numa junção inacreditável de tempos, como se não tivesse havido separação. Nós dois de novo. Velhos, vivos” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 95).

A reaproximação confere um novo sentido à vida de Vívian que, há muitos anos, era vítima da solidão, sentida mesmo nos tempos de casada, como deixa entrever ao recordar-se da relação com o marido morto, que fora um homem silencioso e ausente: “Um marido que só pensava nos afazeres que tinha pela frente. E ele sempre tinha algo a fazer. Estabelecia metas e não se afastava do caminho traçado para alcançá-las” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 13).

Além de não ter podido contar com a companhia do marido, mesmo mantendo um casamento de muitos anos, ela também se queixa do distanciamento do filho que, somado ao fato de morar no exterior e viver ocupado com as próprias questões, não aprecia os diálogos com a mãe, com quem mantém somente contatos breves: “Filho rápido, mãe célere. Assim são as nossas





comunicações. Não há conversa. Ozorinho não gosta de conversar comigo, pede o que precisa e acabou-se o telefonema” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 73).

O reencontro com Laurinho, assim, surge como uma nova e inesperada oportunidade, verdadeiro bálsamo para os seus dias solitários, restabelecendo a mulher apaixonada do passado: “Sim, eu me apaixonara por Laurinho. Os velhos meninos se reencontravam. Os tempos finalmente tinham se enlaçado” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 81). O luto e a melancolia pareciam, enfim, em vias de se extinguirem, dando lugar ao prazer.

Na contramão do imaginário popular, que tende a considerar a velhice, principalmente no caso das mulheres, como uma fase desprovida de interesses e arroubos sensuais, a personagem de Livia Garcia-Roza mostra que, para além de esposas, mães ou avós, as idosas são mulheres, “mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores” (BRITTO DA MOTTA, 2011, p. 14), bastante dispostas a vivenciarem de forma plena a sua (ainda presente) sexualidade<sup>218</sup>. Tanto que, em certo trecho do romance, ao refletir a respeito de sua relação com Laurinho, a protagonista declara: “[...] eu sabia que o desejo não tinha me abandonado; ele nunca nos abandona, na verdade nos acompanha até o túmulo. Libido não envelhece. Atormenta até o fim” GARCIA-ROZA, 2014, p. 107). O tormento, certamente, está relacionado às muitas dificuldades em realizar o que o corpo determina.

Ainda que no caso de Vívian o desejo seja recíproco, não são poucas as barreiras para que ela possa lançar-se à aventura amorosa e sexual que o companheiro de infância promete. Em primeiro lugar, tem de cumprir a missão que a conduziu até Salvador e realizar a cerimônia de adeus ao marido morto. Apesar do seu empenho para desincumbir-se satisfatoriamente do encargo, encontrar um local adequado e depositar as cinzas do falecido, por variadas razões e imprevistos, mostra-se mais difícil do que, a princípio, parecera. Enquanto essa questão não se resolve, ela segue, de algum modo, em dívida com o finado.

Além disso, diferentemente dela, que se tornara viúva e, portanto, desimpedida, Laurinho continua casado. Ao reencontrá-la e restabelecer os vínculos afetivos que os ligavam no passado, ele cogita separar-se, o que, longe de parecer uma boa solução, deixa Vívian preocupada: “Como podia passar pela cabeça dele, ou de alguém, separar-se às vésperas de fazer bodas de ouro? [...] Talvez fosse melhor nos afastarmos. Minha presença podia estar concorrendo para que ele pensasse em separação” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 96).

Como se não bastassem esses entraves, a protagonista tem de lidar, ainda, com o estremecimento na relação com a amiga, Hilda, que a acompanhara na viagem e que, para sua

---

<sup>218</sup> A propósito, em suas pesquisas sobre a produção literária atual, Eurídice Figueiredo (2020, p. 243) refere: “Contrariando o senso comum que considera que mulheres velhas não praticam sexo, nem se interessam por esse assunto, algumas escritoras mostram que não é bem assim”.



surpresa e desagrado, a cada dia, mostra-se mais mal-humorada. Controladora e intransigente, Hilda parece outra, irreconhecível. Distante da amiga solidária e solícita que, prontamente, dispusera-se a auxiliar na viagem, ela não colabora de forma alguma para que Vívian encontre meios de realizar-se afetivamente. Ao contrário, deixa clara o seu posicionamento intolerante e preconceituoso acerca do amor na velhice, ao afirmar que considera “um despautério” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 42) uma mulher apaixonar-se aos setenta anos.

Somando-se a isso, Vívian ainda se defronta com preocupações pontuais, diretamente relacionadas à idade e que, na hora do sexo, podem ocasionar graves problemas: “Será que eu iria conseguir me movimentar com relativa desenvoltura? E se minha coluna emperrasse? [...] E o coração dele suportaria o esforço?” (GARCIA-ROZA, 2014, p. 163). Apesar da vontade de entregar-se ao amor que Laurinho oferece, a concretização da relação é cercada de dúvidas e de dificuldades que, talvez, fossem menores ou sequer existissem ao tempo da juventude.

Em certos momentos, influenciada, talvez, pelas opiniões estereotipadas e redutoras que ainda pairam sobre a velhice e às quais os próprios envolvidos não são imunes, a protagonista repete o discurso negativo que, recorrentemente, associa essa fase da vida apenas à decadência, à falência do corpo. Vislumbrando não mais do que perdas nos anos vindouros, ela cogita desistir da possível relação que se anuncia:

[...] não desejo que assistamos à nossa decadência mútua, tendo nos conhecido em pleno esplendor. Ele tem mais de setenta anos e eu estou quase chegando lá; daqui em diante só teremos perdas. Não gostaria que acompanhássemos a decrepitude um do outro. Os escombros. E é o que temos pela frente. (GARCIA-ROZA, 2014, p. 74)

A paixão, contudo, mostra-se mais forte do que a sua insegurança, resistindo até mesmo às inesgotáveis interferências e coibições externas. Ante a persistência de Laurinho e decidida a atender aos apelos do próprio corpo, Vívian resolve se lançar às possibilidades de deleite que lhe acenam. Aceitando o que o destino lhe oferece, opta por ignorar as dúvidas e cobranças e, finalmente, parte ao encontro do amado.

## Considerações finais

Nos dois romances, como se pode notar, a solidão, a viuvez e controle das pessoas próximas fazem parte da rotina das protagonistas. Em ambos os casos, porém, a chegada de uma nova paixão e, com essa, a promessa de dias mais satisfatórios, movimentam o seu cotidiano que, até então, era melancólico e vazio. Tanto Maria, de *Milamor*, quanto Vívian, de *Amor em dois tempos*,



ao vislumbrarem a possibilidade de se relacionarem novamente, se redescobrem como mulheres e deixam claro que, apesar da passagem do tempo, ainda estão plenas de vida e disposição para a entrega amorosa.

Viúvas, com os filhos criados, elas já atenderam aos esperados papéis de mães e de esposas. De tal modo, no momento da narração, estão livres para se lançarem em busca de novas parcerias e possibilidades. Sem descuidarem de seus papéis familiares e sociais, buscando manter um bom relacionamento com os filhos e as amigas, tentam preservar, apesar dos empecilhos, um espaço só seu, que lutam para manter livre de interferências, destinado às relações mais íntimas, afetivas e/ou sexuais.

Em qualquer dos casos, porém, atender às próprias vontades e alcançar a almejada satisfação não se mostra uma tarefa fácil. Seja em razão das próprias limitações, dos preconceitos e tabus relacionados às mulheres maduras, seja por conta da censura e do cerceamento que as pessoas próximas tentam, de variadas maneiras, impor, elas precisam reunir forças e driblar não apenas os obstáculos externos, como também os seus receios.

Resistentes e, em certa medida, audaciosas, contudo, as personagens, ainda que titubeiem, não rejeitam a possibilidade de vivenciar novas experiências e descobertas. Apesar da insegurança, das dificuldades e das incertezas, elas se dispõem a enfrentar as barreiras e lutar pela manutenção do seu lugar e do merecido bem-estar.

A construção dessas personagens, por vários motivos, revela-se importante, pois, se não tem o condão de eliminar os persistentes problemas relacionados ao envelhecer, ao menos joga luz sobre a questão, permitindo que leitoras e leitores reflitam acerca do tema. Assim o fazendo, a autora colabora para, a seu modo, minimizar o apagamento da velhice feminina no cenário literário, permitindo que novas discussões sejam encetadas.

## Referências

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.





BRITTO DA MOTTA, Alda. As velhas também. *Ex aequo*. Vila Franca de Xira, nº 23, p. 13-21, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n23/n23a03.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429>>. Acesso em: 29 out. 2021.

DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

GARCIA-ROZA, Livia. *Amor em dois tempos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GARCIA-ROZA, Livia. *Milamor*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia-MG, v. 25, n. 2, p. 46-56, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/21803/11965>>. Acesso em: 09 set. 2021.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.



## MEMÓRIA E ESCRITA DO CORPO EM *QUARENTA DIAS* (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Andreza Braga Modesto (UTFPR)<sup>219</sup>

**Resumo:** As tendências da literatura brasileira contemporânea têm mostrado a representação do corpo feminino e de sua experiência subjetiva. O propósito deste trabalho consiste em analisar a memória e a representação do corpo na obra *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. A autora trabalha com temas importantes em sua literatura, tais como: a proposta de uma visão social e política, crítica feminista, movimentos migratórios, a relação entre espaço, memória, corpo e identidade. A narrativa em questão apresenta-se como um romance cujo tema é o deslocamento geográfico. Alice, a protagonista, se muda de Paraíba para Porto Alegre para acompanhar os planos de gravidez da filha. Conquanto, a história desdobra-se com o desaparecimento de Cícero Araújo. Assim, *Quarenta dias* torna-se referência ao tempo vivenciado nas ruas, transitando e dormindo pelos cantos da cidade. Aleida Assmann (2011) já dizia que a escrita do corpo surge por meio da longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência. Com base nessas reflexões, este trabalho, portanto, investigou como o espaço da memória e o corpo estão representados no romance *Quarenta dias* (2014), da escritora Maria Valéria Rezende. Metodologicamente, a pesquisa é de cunho qualitativo, pautada na análise literária e ancora-se no método bibliográfico-exploratório. Os instrumentos de coletas de dados levaram em consideração o romance, como elemento essencial, à luz dos suportes teóricos principais para análise tais como Walter Benjamin (2020), Jeanne Gagnebin (2009) e Aleida Assmann (2011).

**Palavras-chave:** Memória; Corpo; Escrita; Maria Valéria Rezende.

### Introdução

Maria Valéria Rezende trabalha com temas importantes em sua literatura, tais como –a proposta de uma visão social e política, crítica feminista, discursos produzidos nos interstícios da experiência social vivida pelas personagens. Sua produção contemporânea vem alcançando marcas literárias distintivas na contemporaneidade, por apresentarem eixos temáticos dos quais oscilam entre movimentos migratórios, a precarização do trabalho, o problema das pessoas desaparecidas, a marginalização do espaço rural e urbano.

Tomando essa variedade de temas, no entanto, o presente trabalho, *Memória e escrita do corpo em “Quarenta dias”* (2014), de Maria Valéria Rezende, concentra-se em analisar a memória e a representação do corpo no romance em questão. Para responder a esse problema de pesquisa, este artigo analisa o romance como foco principal, e busca investigar a forma pela qual os temas da memória e do corpo se entrecruzam e funcionam como elementos ficcionais utilizados pela escritora brasileira.

A fim de realizar uma análise da narrativa, este estudo segue alguns procedimentos teóricos que se alicerçam em Walter Benjamin (2020) na obra *Rua de Mão única: Infância berlinense: 1900*, as teóricas Jeanne Gagnebin no livro *Lembrar escrever esquecer* (2009) e Aleida Assmann em *Espaços da*

<sup>219</sup> Mestranda em Estudos de Linguagens. (drezamodestobraga@gmail.com).



recordação – *Formas e transformações da memória cultural* (2011). Assim, o trabalho encontrará base para relacionar essas tendências de estudos literários e culturais contemporâneos.

A justificativa da escolha específica por *Quarenta dias*, de Maria Valéria, como fonte primária de análise deste trabalho, deve-se ao interesse atual pela obra, pela relevância literária, pois, no livro apresentam-se as vicissitudes dos espaços da memória, o deslocamento geográfico, os aspectos da representação do corpo. Além disso, o trabalho se alicerça na importância de pensar a experiência estética, a análise literária ligada à temática dos espaços ficcionais, memória, identidade e corpo em um enredo narrativo, que afeta o universo ficcional do romance.

Em *Quarenta Dias*, livro publicado no ano de 2014, conta a história a partir do olhar de Alice, ao anotar num caderno escolar pautado – que ela o chama de Barbie, seu mergulho gradual em dias de desespero, deslocada na cidade e perdida numa periferia empobrecida que ela não conhece, à procura de um rapaz que ela não sabe ao certo se existe. Moradora de João Pessoa, até o dia em que larga tudo para se mudar para Porto Alegre, em Rio Grande do Sul. O enredo também começa por um deslocamento geográfico e por uma forte decepção afetiva. Alice, narradora do romance, é obrigada a deixar a Paraíba pela insistência de sua única filha. Norinha, que mora em Porto Alegre e quer que a mãe se mude para perto e a ajude com a futuracriança. Conquanto, a reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e a impossibilita de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar, ela se lança numa busca incansável. Para descrever a sua epopeia, ela se vale apenas de um caderno escolar e uma esferográfica. Essas vivências rodeadas por sentimentos de estranheza e distanciamento, contadas pela personagem, formam o alimento para nutrir sua escrita que se desdobra numa espécie de resgate de memória, uma luta contra o esquecimento e construção da própria identidade e a experiência do corpo.

A literatura da escritora Maria Valéria Rezende é marcada pela pujante demonstração dos espaços geográficos, faz ser o espaço rural do sertão nordestino ou o urbano marcado pelas precariedades da metrópole brasileira. Conquanto, interessa refletir a respeito dos espaços da memória e as representações do corpo ao realizar os traslados pelas ruas da cidade, a partir das consequências dinâmicas que os seres humanos transitam e se relacionam com os lugares e pessoas. Além disso, um fator de grande relevância para a narrativa são as recorrentes intertextualidades, o que faz de *Quarenta dias* (2014) uma produção pós-moderna consistente. Interessa, antes, perceber até onde a experiência analisada em uma obra literária brasileira se constrói.

Quanto à compreensão e o estudo acerca da memória e representação do corpo, alude-se ao livro *Lembrar escrever esquecer* (2009), de Jeanne Marie Gagnebin, especificamente os capítulos que se inclinam para os conceitos de memória e Aleida Assmann em *Espaços da Recordação – Formas e*





*transformações da memória cultural* (2001), essa que também passa a compor o escopo fundamental deste trabalho.

Para dar forma a este percurso, este artigo se estrutura a partir da exposição de dois capítulos e uma subseção, os quais auxiliarão no percurso da pesquisa até a resposta ao problema, e outra seção para as considerações finais. O primeiro é de cunho introdutório. O segundo capítulo se concentrará em uma *Análise do romance Quarenta dias*, oferece uma análise aprofundada, na qual são enfatizadas as escolhas formais da autora na elaboração de seu romance. Na seguinte subseção, *Espaços da memória e representação do corpo*, realizar-se-á a análise em que realçam essas representações.

Doravante, a pesquisa científica permitirá expressar os estudos que estão sendo realizados no curso de Pós-Graduação em Língua Portuguesa e Literatura, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Portanto, torna-se significativo estudar o romance de Maria Valéria Rezende pela sua proposta em trabalhar com os espaços representados pela produção literária brasileira, os quais instauram dissonâncias e diferentes experiências por meio do espaço habitado, o que faz *Quarenta Dias* (2014) uma produção pós-moderna importante.

### **Análise do romance *Quarenta dias* (2014)**

“Não pergunte por que lhe escrevo. Escrevo porque as palavras estão aí, como a cidade, a noite, a chuva, o rio, diante de mim, dentro de mim, uma torrente de palavras que não me cumprem” (ARNAUD, Marília). Com esta epígrafe *Quarenta Dias* é apresentada aos seus leitores e demonstra a experiência da cidade pelo olhar do visitante. O leitor acompanha os acontecimentos que se passam com a personagem Alice, no trânsito e mudança entre duas cidades: João Pessoa e Porto Alegre. No entanto é em Porto Alegre que a personagem-narradora passará os seus quarenta dias de peregrinação. Nesse espaço, a mudança de lugar se instaura, “Alice é submetida a uma série de imposição que passam a colocar em xeque o seu estilo de vida e modo de se inscrever no mundo” (SILVEIRA, 2020, p. 83). Nas primeiras cenas, o enredo de instala pela viagem da narradora, que leva consigo um caderno, objeto no qual ela escreverá suas andanças, a luta contra o esquecimento, as observações e relato das experiências na cidade: “O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. Talvez. (REZENDE, 2014, p. 9).

A obra em questão apresenta-se como um romance cujo tema é o tempo passado nas ruas e faz referência aos temas da memória e o deslocamento geográfico. Alice, a narradora, é obrigada a largar a sua casa e amigos na Paraíba por insistência da filha, Norinha, que mora em Porto Alegre



e quer que a mãe se mude para perto e a ajude com a futura criança, a qual ainda está nos planos de gravidez. Insegura, desnorteada, a mãe, Alice, acaba cedendo. Mas, ao notar que o que lhe foi prometido é apenas uma ilusão, ela decide fugir. A partir daí, ela se lança numa busca desesperada pelo filho de uma amiga, Cícero Araújo, que teria desaparecido em algum local da periferia. Para descrever a sua epopeia, ela se vale apenas de um caderno escolar, o qual a personagem o chama de *Barbie*, pelo fato da boneca estar estampada na capa do caderno, sua interlocutora fictícia.

O romance está dividido em trinta e quatro capítulos ou fragmentos que serão colocados na obra, como é caso dos panfletos recolhidos pelo chão. Além disso, outro detalhe interessante no livro são as epígrafes de autores que, direta e indiretamente, dialogam com os temas e observações de cada capítulo. “Tratando-se da obra de Rezende, é importante ressaltar que a sua produção não apresenta um caráter autoficcional, embora seja amplamente marcada por seu percurso biográfico” (SILVEIRA, 2020, p. 38). Alguns personagens compõem a cena, a iniciar pela Alice (narradora), Nora (filha de Alice), Milena (diarista), Tia Brites, Umberto (Marido de Norinha), Aldenor (Marido falecido de Alice).

A expressão “Quarenta dias”, que dá título ao livro, logo chama atenção pelo seu significado. De acordo com Naira Nascimento, em seu artigo, ela destaca o eco intertextual: Quarenta dias é referência ao tempo passado nas ruas, vagando e dormindo nos recantos mais improváveis da cidade visível. Quarenta dias é também referência ao tempo bíblico de pro-vação passado por Jesus no deserto, resistindo a todas às tentações. (NASCIMENTO, 2020, 22).

Assim, a composição do título da obra pode imprimir logo no início da narrativa uma intertextualidade que vai sendo repetida e confirmada pela personagem diversas vezes: “Quarenta dias no deserto, quarenta anos” (REZENDE, p. 18, 2014) e em “Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade” (REZENDE, 2014, p. 235). Dessa maneira, a malha textual do texto de Maria Valéria vai sendo costurado pela intertextualidade – apesar de não ser um tema a ser explorado com afinco, será ponderado pela sua importância. Percebem-se, pois, várias referências intertextuais em outros aspectos, um deles está no próprio nome da personagem “Alice”, o qual merece destaque, por ligar-se ao mesmo nome da personagem na obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol. Outrossim, há uma epígrafe no enredo da narrativa que corrobora com o sentido dessa intertextualidade ao citar: “(...) tão de repente que Alice nem teve tempo de tentar parar antes de despencar no que parecia ser um poço fundo” (Carrol (1865) *apud* Rezende (2014, p. 73).

Assim, é possível relacionar esse traço da narrativa voltado para esses ecos intertextuais, os quais convocam os estudos de Linda Hutcheon (2006) em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. A autora vai dizer que nenhuma obra literária pode ser considerada original, um texto só



adquire importância como parte dos discursos anteriores (HUTCHEON, 2006). Decerto, ela afirma que adaptações podem ser vistas como: uma transposição de um já obra já conhecida, em um processo reinterpretaivo. “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p.166).

Traçando uma linearidade de pensamento, é interessante considerar que “a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define” (LAURENTE, 1979, p. 5). Seguindo a mesma linha de raciocínio:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático <<deslocado>> e originário duma sintagmática esquecida. (LAURENTE, 1979, p. 21).

A fim de corroborar com o pensamento supracitado, ao escrever *Texto, crítica, escritura* (2005), a autora Leyla Perrone-Moisés argumenta a possibilidade de existir uma verdadeira intertextualidade crítica. Analogamente, tem-se o uso das citações, em que é “um dos processos mais clássicos da crítica literária já é, em certa medida, uma paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 71). Conquanto, Perrone-Moisés convoca a pensar que o mais interessante “não é uma simples adição de textos, mas o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto, trabalho dificilmente realizável num tipo de crítica ciosa de declarar suas fontes” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 71). De modo comparativo, foi possível constatar no romance *Quarenta dias* um número considerável de citações diretas, como é o caso das epígrafes em cada capítulo da escrita no caderno. Na presença dessas vozes estão os seguintes autores: Marília Arnaud, Luci Collin, José Luís Peixoto, Edson Amâncio, Maria José Silveira, Rosângela Vieira Rocha, Wislawa Szymborska, Daniel Pellizzari, Mo Yan, Ricardo Lísias, André R. Aguiar, Lewis Carroll entre outros.

Nos primeiros episódios, a experiência com a mudança forçada se firma nos questionamentos da personagem: “(...) dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo querer ter minha própria vida?” (REZENDE, 2014, p.42). Tratando-se de outro ponto, tem o emprego da linguagem mais próxima do coloquial, com a predominância de expressões regionais, quer dizer, uma rede de exemplos de variação linguística geográfica insinuados nos trechos: “Mãinha tudo bem com você?, se cuide, viu! Saia de casa, vá se distrair!, um cheiro...” (REZENDE, 2014, p. 20). Seguindo o recorte e ao longo da leitura, as pontuações





(vírgulas e pontos) se tornam, em muitos momentos, ausentes, quiçá isso seja para demonstrar a escrita no caderno mais próxima de um ensaio, em que não há a necessidade de revisão ou correção, o que fica claro no final do livro: “quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (REZENDE, 2014, p. 245). Escrever da maneira como se experiencia, escrever sem se preocupar com as normas padrões, tal como se faz em anotações de cunho pessoal, sejam essas no celular, no bloco de anotações, cadernetas e diários.

A estrutura da narrativa se constrói a partir de contextos simples. As cenas se enriquecem na medida em que as passagens pelas ruas vão pitando o quadro da ambientação e, com isso, se ligam com a temática de pensar as experiências nesse espaço. Assim, é possível comprovar que Alice representará o olhar de narrador por outra perspectiva, que é a do visitante.

Pronto, “my friend”, viu que promovi você a “friend”, Barbie? Saí andando, pensando em tudo o que ainda preciso escrever pra não sentir mais aquele frio na barriga, aquele apereio que me dá quando me vejo de novo na rua, como se ela me agarrasse e não quisesse mais largar, arrastando-me, rua-rio de novo. (...) Acho que meus quarenta dias de loucas andanças me tornaram uma atleta. (REZENDE, 2014, p. 65).

Convém fixar no trecho acima, o termo “rua-rio”, a rua ao lado e sendo comparada ao mar. A isso se deve o fato de que a imagem do mar se refere à imensidão, sem borda, sem travessa e sem final. Desse modo, se dá o sentimento de criar formas ao observar o espaço. A personagem percorre por quarenta dias as ruas da cidade em busca de Cícero Araújo, adentrando em locais que emergem lembranças, choques culturais por se encontrar em um espaço estrangeiro. O sujeito se torna um estrangeiro, pois ele percebe o que é característico daquele lugar, que o nativo não percebe, porque sempre esteve ali na frente dele, uma vez que o estrangeiro consegue captar o avesso da cidade. Igualmente, Alice apresenta um quadro de novidades ao observar o pôr do sol e o nome das ruas:

Eu que sempre achei que tenho uma bússola na ponta do nariz, não conseguia me orientar nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar. (REZENDE, 2014, 97).  
(...)  
Só depois fui aprendendo que aqui as avenidas são andróginas: a Bento, a Borges, a Protásio, a Sertório, a Nilo, e por aí vai (REZENDE, 2014, p. 98).

A partir dessa passagem, nota-se um signo de estranhamento voltado para a desorientação. Na prosa benjaminiana, há um jogo com a imagem do labirinto, as ruas sendo uma espécie de labirinto, lugar onde o personagem se perde como se perdesse em uma floresta. Em consonância



com a ideia de labirinto, na interpretação da obra *O mal-estar na civilização* (1974)<sup>220</sup>, de Sigmund Freud, é possível depreender o sentimento de incompletude. A civilização criará esse sentimento que joga com a incompletude. Por exemplo, quando o sujeito fica diante do mar, o mar não aparenta ter fim.

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. (BENJAMIN, 2020, p. 78).

Walter Benjamin, em seu texto *Tiergarten*<sup>221</sup>, passa a mensagem de que perder-se na floresta demanda coragem, ou seja, o sujeito escolhe se perder, de modo proposital, para aprender. De modo análogo, Alice exprime por intermédio de suas impressões ao andar pelas ruas da cidade: (...) dessa vez prestando atenção à placa, Rua Juarez Távora, pra não me perder demais, ou pelo menos pra poder escolher se queria ou não me perder, e fui dar numapraça onde estavam mulheres conversando e crianças brincando. (REZENDE, 2014, p. 127).

A narradora do romance *Quarenta dias*, Alice, tece criando uma rede de sentidos e significados para continuar existindo na cidade e lutar contra o esquecimento da memória, o leitor acompanha a voz da personagem que, na pós-modernidade, tenta reencontrar o sentido das coisas nas palavras, por isso escreve: Ontem descansei um bocado, estirada no sofá branco e agarrada com um livro, lendo o que outros contaram. Fiquei imaginando o quanto lhes custou escrever ou se, como eu, escreveram pra desabafar e se aliviar. Agora é minha vez. (REZENDE, 2014, p. 127).

No artigo intitulado *A idade e a escrita do corpo em Quarenta dias* (2016), as autoras Beatriz Resende e Nismária David fazem a análise da obra a partir da experiência do contato entre o corpo da protagonista e a cidade. As pesquisadoras aludem à Beatriz Sarlo (2014) e Pesavento (2002) sob as óticas de traduzir o espaço da memória e do próprio corpo e justificam a escolha da obra *Quarenta dias* pela forma como essa explora o lugar da violência e de alteridades. De fato, a narradora confessa: “Cheguei à rua, outra vez sem destino, continuei pela mesma calçada e, como sempre, um anjo qualquer, aquele era dia de anjos, Barbie” (...) (REZENDE, 2014, p. 183). Igualmente, esse episódio, entre tantos, manifesta a falta de objetivo na cidade. Como conduz os autores sobre esse aspecto: “Detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar nenhum, estar em trânsito permanente” (BRANDÃO, PESSÓA, 2019, p. 82).

<sup>220</sup> SIGMUND, Freud. *O mal-estar na civilização*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>221</sup> Grande parque no centro de Berlim.



Até o momento, isso convonca a questionar: Por que o sujeito quer, então, viver? Quais são as suas lutas a serem abraçadas? O sujeito cria formas para se afastar do fim, porque ele, precisamente, sabe que irá morrer e, como consequência, faz invenções para valer esse tempo. De forma linear, o tema aparece no poema de Fernando Pessoa, em seu poema *Tabacaria*:

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo  
(...)  
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?  
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!  
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!<sup>222</sup>

No trecho e na voz de Álvaro dos Campos, é virtualmente por não ser nada, que ele passa a constituir alguma coisa. Se houvesse um desígnio natural para ele, ele já seria alguma coisa. Por outro lado, a ideia principal está no fato de ele não ser, de imediato, coisa alguma, tal como Nietzsche, Fernando Pessoa lembrou dessa potência. Em outro viés, cabe colocar na esteira de pensamentos a ideia de metáfora ser tão importante. A arte, ela é em si por excelência, pois a vida humana seria insuportável, caso o ser humano tivesse que lidar o tempo inteiro com aquilo que o aflige. A vida não tem forma, então se cria as formas de vida, a forma como uma pessoa vai mostrar isso aos outros e a ela mesma. Para que o seu pensamento possa chegar ao outro, é preciso desenhar e articular uma forma para chegar ao outro.

## Espaços da memória e representação do corpo

Ao escrever *Espaço da recordação – formas e transformações da memória cultural* (2011), Aleida Assmann focaliza os espaços da recordação, memória, corpo e identidade, a começar pelo próprio título. Há nesses espaços, um capítulo interessante, entre tantos – caso eu fosse perfilar e escrever cada um deles -, o que se chama *Metáforas temporais da memória*. Decerto, a referida autora utiliza o seguinte subtítulo: *Engolir, ruminar, digerir*. De antemão, pode inferir que a palavra “ruminar”, componente do título, logo chama atenção pelo seu significado. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, p. 1685): ruminar quer dizer “regurgitar e novamente remastigar (alimento)”. Ainda por cima, ruminação quer dizer, “processo fisiológico no qual o alimento é mastigado, e mais uma vez deglutido” (HOUAISS, 2009, p. 1085). Assim, a composição do

---

<sup>222</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.





subtítulo já induz a pensar por meio dessas metáforas o processo que a memória vai passar. Com efeito, Assmann faz o empréstimo dos pensamentos de George Eliot e Agostinho, os quais dizem:

‘Assim que chamamos o cérebro de estômago mental’, escreveu George Eliot. A conformação de imagens da memória como um estômago remonta a Agostinho, que no século IV escreveu o seguinte em suas Confissões: [...] a memória é, por assim dizer, o estômago da alma. A alegria e a tristeza são como o alimento, que ora é doce, ora é amargo. (ASSMANN, 2011, p. 178).

Em vista disso, tanto na exclamação de George Eliot quanto em Agostinho, citados por Assmann, elaboram essas imagens de transposições dos órgãos biológicos. Como resultado, o cérebro transforma-se em estômago, bem como a memória é o estômago da alma, no viés de Agostinho. Decerto, “a imagem do estômago sugerida por Agostinho é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença” (ASSMANN, 2011, p. 179).

Em outro viés, Marie Gagnebin, ao citar Aleida Assmann, elucida que a autora “se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos” (1999, apud ASSANN, 2009, p.111). Em conformidade com a narrativa, Alice – a protagonista de *Quarentadias* – ao andar pelas ruas da cidade, aciona a memória de seu antigo lar:

Atravessei o que faltava do parque até dar em outra avenida e vi a placa, que sorte!, Av. João Pessoa. Achei primeiro que era de bom augúrio, mas logo me doeu a saudade, querendo voltar pra casa, minha verdadeira casa, que ali eu não tinha nenhuma, só um pouso temporário, eu habitante provisória de agora em diante, pra sempre impermanente. (REZENDE, 2014, p. 166).

Traçar os desenhos metafóricos desses caminhos pelos quais a memória transcorre, fez – tangencialmente – buscar e mencionar alguns autores que evocam a memória inclinados para a análise ficcional; de tal modo elucubra os liames dos espaços narrativos, em que “muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória” (BRANDÃO; PÊSSOA, 2019, p. 83).

O que deixei pra trás o que me obrigaram a deixar pra trás, lá ficou, na antiga vida da contente e pacífica professora Póli. Não tinham mais nada a ver com essa estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem eu mesma conhecia. Não me lembrei de você naquele momento, Barbie. (REZENDE, 2014, p. 84).

Tendo em vista o fragmento, a personagem passa por uma reorganização da identidade, que nesse exemplo corresponde a duplicação dela mesma, por um lado ela se reconhecia com a



professora “Póli”, já por outro, enxergava outra personalidade, logo depois da mudança de identidade -, deslocada de seu lugar de origem. De modo recorrente, a personagem se coloca como se estivesse enfrentando duas personalidades ao mesmo tempo – a antiga e a atual. É pertinente salientar, por outro viés, o processo de escrita da personagem, o uso de diário como registro de suas experiências, levando em conta que o caderno funciona como um dispositivo-objeto para lutar contra o esquecimento; o próprio caderno também é o objeto metafórico da escrita. Assim, diz Assmann: “Nos escritos dos literatos mais tardios, tornou-se um *topos* fixo de noção de que a escrita permanece intocada pela ação destrutiva do tempo e de que ela representa um *médium* único para a imortalidade” (ASSMANN, 2011, p. 195).

Walter Benjamin já usava o recurso parecido, por se tratar *livro-rua, um livro-cidade*, em que se registram aforismos e fragmentos, suas observações sobre os caminhos da lembrança e do pensamento. De fato, “a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade”. (GAGNEBIN, 2009, p. 111). Por certo, Alice – a protagonista de *Quarenta dias* – ao ver nos espaços o reflexo da memória de sua infância, elabora suas reminiscências:

Devo ter lutado a noite toda comigo mesma entre sonhos e pesadelos, e a sensata professora Póli acabou vencendo, pelo menos provisoriamente, porque acordei logo cedo, disposta a deixar pra lá o ressentimento, ser realista, encarar as coisas como eram agora, como gente grande, voltar ao meu tamanho normal (...) (REZENDE, 2014, p. 52).

Raquel Mariane da Silveira, em sua dissertação *Outras Cartografias – a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende* (2020), detectou na estrutura da narrativa de Maria Valéria, que essa se faz em torno de fragmentos, de tal forma que menciona o embaralhamento confessado pela própria narradora ao conduzir o seu relato; ainda assim, “tal embaralhamento pode ser explicado pelo fato de a narrativa ser terciada por meio da memória também resulta do fato de a composição ser realizada a partir da junção de resíduos (SILVEIRA, 2020, p. 81). Nota-se, pois, as epígrafes contribuindo no sentido e significação do fazer memorialístico: *Memória destroçada/ Qualquer lembrança/ é melhor que nada* (Lau Siqueira). Puxando o gancho de pensamento, a memória e identidade estão ligada por uma linha tênue, assim advertido por Assman, ao citar os textos de Wordsworth para elaborar essas duas temáticas em uma análise ficcional:



Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o *medium* mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outra que é recordado (ASSMANN, 2011, p. 112).

A partir do fragmento, no entanto, há uma problemática que gira em torno da “memória” e “recordação”. Para Wordsworth, citado por Assmann, é asseverado que o autor se distancia da concepção de memória como armazenador, ou melhor: “Distancia-se da noção de registrar, conservar, resgatar e, ao contrário, assume o pressuposto da perda irrecuperável e da recriação suplementar (ASSMANN, 2011, p. 117). Contudo, os dois termos separam-se por uma linha limítrofe, mas sem excluírem entre si a possibilidade de estarem ancorados num texto, por exemplo: “Certamente, as duas palavras sempre deram ensejo, então a *memória* surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da *recordação* como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdo específicos” (ASSMAN, 2019, p 163). Em outro liame, estudado por Assmann, a crítica se desenvolve de maneiras distintas acerca da identidade; primeiro tem-se a visão de identidade para Locke, e em segundo tem-se o que Hume defende como “ficções”:

Locke fundamenta o indivíduo filosoficamente a partir da consciência, da autorreflexão e da recordação. Podemos designar esse feito específico com a expressão feliz de H. Weinrich: “a função da memória como ponte”. Nela Coleridge viu o significado central da nossa consciência atual com o nosso passado – da separação de ambos surgem quase todos os erros nocivos [...], e isso tanto na educação como na estrutura da sociedade<sup>223</sup>. (ASSMANN, 2011, p. 109).

Tal conceito se configura e se estende pelo enredo, numa tentativa de recuperar o que fora antes. Um traço característico em Proust, “ele é um viajante numa região escura procurando por algo esquecido em sua bagagem, e que não consegue lembrar o que ele deveria encontrar nesse país ao mesmo tempo estrangeiro e próximo” (GAGNEBIN, 2009, p. 157). As experiências íntimas, com pessoas ou objetos despendem, isso porque “A recordação é im procedimento poético controlado em que *memoria* e *imaginatio* se interpenetram” (ASSMANN, 2011, p. 116). De fato, à luz do conceito, convém assinalar:

Quando precisava respirar e me distender, era ali que eu me punha, os cotovelos apoiados no parapeito, a olhar vaga e sonhadora pra única paisagem possível, um casarão arruinado do outro lado da rua. Minha imaginação de quase menina, leitora voraz de contos de fadas durante a infância e de romancinhos de banca de jornal na adolescência, viajava longe. (REZENDE, 2014, p.230)

---

<sup>223</sup> SNYDER, Alice D. *Coleridge on Logic and Learning. With selections from the Unpublished Manuscripts*. New Haven, 1929, p. 60.





O caderno se torna uma espécie de *persona*, um interlocutor importante para mediar o espaço da memória e por onde a personagem descreverá a reconstrução do corpo. Para Pierre Clastres: As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória. (ASSMAN, 2011, p. 264). Paralelamente, há uma epígrafe que confirma a memória do corpo e que é suscitada por Assman, retirada do romance Marcel Proust, “Pernas e braços estão repletos de recordações adormecidas” (2011, p. 259), ou seja, o corpo aciona a lembrança. No entanto, essa memória do corpo da personagem passa por uma violência, justamente por não ser ouvida e não ter o direito de se posicionar:

Estou cansada também, mas embalei na escrita e vejo que minha letra começa a recuperar um traço mais regular. Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo querer ter minha própria vida? (REZENDE, 2014, p.42).

A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental. Embora esta se esfaça na velhice, o que é de esperar, aquela nada terá perdido de sua força: “Os velhos se esquecem e, mesmo que eles tenham se esquecido de tudo, lembrará” [Trad. Bras.: William Shakespeare. *Henrique V. Trad. Beatriz Viégas- Faria*. Porto Alegre, L&PM, 2009, p. 116. (N. do T.). Portanto, apresenta-se no episódio final de *Quarenta dias*: “Chega, Barbie, chega por hoje, vou pro meu sofá branco e abrigado (REZENDE, 2014, p. 219). O termo “abrigado” que é ao mesmo tempo o lugar de abrigo e uma forma de agradecimento por ter acompanhado a Alice – Poli nas ruas de Porto Alegre –, e a Barbie sua interlocutora fiel.

### Considerações Finais

Ao longo deste trabalho foi investigado sob a luz do pensamento Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2009), especificamente os capítulos que se inclinam para os conceitos de memória e Aleida Assmann em *Espaços da Recordação – Formas e transformações da memória cultural* (2001), essa que também passa a compôr o escopo fundamental deste trabalho para ser tratadas as questões sobre o espaço da memória, do corpo e a perspectiva da experiência que a personagem apresenta no enredo de *Quarenta dias*. Ainda mais, foi indicado os elementos intertextuais, que comparecem na obra de Maria Valéria Rezende. Essas vertentes teóricas serviram para interpretar o texto e realizar a análise da narrativa



Para tanto, foi discutida a ideia de espaço da memória, como processo de criação literária, a qual comparece como uma das categorias fundamentais no campo da literatura. Sendo assim, João Pessoa e Porto Alegre são cidades, em que foram explorados a riqueza da ambientação, com ênfase na segunda, além de funcionarem como elemento essencial para a recorrência da memória e desterritorialização da personagem.

Em síntese, foi analisado a narrativa *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, a partir do universo criacional da obra, o qual segue a coerência interna do texto. No romance, são tratadas questões pertinentes para formação da consciência do mundo contemporâneo, tais como: a visão do estrangeiro, a perspectiva da experiência no espaço, a memória, corpo e identidade como construto e conflito do sujeito na pós-modernidade. Portanto, após a análise do texto, foi possível alcançar o objetivo de mostrar os efeitos dos elementos ficcionais sobre a narrativa.

## Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única: Infância berlinense: 1900*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Imagoed. Rio de Janeiro: 1991, 1991. *E-book*.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. "Carta à rainha louca" e "Quarenta dias": tempos históricos em processo de refração. In: \_\_\_\_\_. MORAIS, Eunice (org). *Leituras de Ficção histórica: Literatura, cinema, identidades*. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020.

MENEZES, Marco Antonio. *Benjamin: Olhares sobre o urbano*. João Pessoa, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*. Artigo apresentado na IV JALLA, *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, em Cusco, Peru*, realizadas de 9 a 13 de agosto de 1999.

RESENDE, Beatriz Viera de; DAVID, Nismária Alves. *A cidade e a escrita do corpo em Quarenta dias*. n. 30. Vitória: Revista Contexto, 2016.



REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANT'ANA, R. C. *O sertão e a cidade no universo feminino de Maria Valéria Rezende*. Juiz de Fora, 2020.

SILVEIRA, Raquel Mariane da. *Outras cartografias: a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, 2020.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2015.





## A BELEZA DURADOURA DE ÂNGELA E A FORMOSURA EFÊMERA DE MARIA NOS POEMAS DE GREGÓRIO DE MATOS

Joyce Nascimento Silva – (UFRJ)<sup>224</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por finalidade discorrer sobre a durabilidade da beleza feminina retratada nos poemas de Gregório de Matos. Nos sonetos são encontradas descrições da beleza de Ângela e da formosura de Maria, bem como o sentimento que nutriu por cada uma delas. Para Ângela, amor nunca consumado, dedicou as mais gentis palavras de um homem rendido ao encanto da moça contemplada. A beleza dela foi posta em poemas com características iguais ao Sol, aos anjos e às flores; os versos desse homem enfeitiçado pela venusta diziam que ele nunca havia visto encanto como o dela. Já para Maria, os sonetos revelavam o amor consumado e sua beleza efêmera. Se, para a primeira, a poesia propagava adoração extrema, a outra o sujeito poético descrevia de forma simplória com devidas proporções de exortação em relação à durabilidade de sua beleza. Com isso, o sujeito lírico deixa registrado que o avançar da idade pode tornar Maria uma mulher desinteressante. A análise, então, constatou que nos poemas amorosos de Gregório de Matos há duas categorias de beleza: a perene e a passageira.

**Palavras-chave:** Beleza de Ângela; Formosura de Maria; Poemas; Gregório de Matos.

### A beleza de Ângela

Ao poeta não cabe o compromisso de versar a realidade de sua época nem a das anteriores, muito menos escrever e retratar alguma vivência ou observação. A produção, ao que se nota em obras publicadas, revela o que melhor apraz ao sujeito lírico que pode ou não utilizar algum objeto ou fato presente no cotidiano. De acordo com Hegel, “o poeta se deixa ouvir a si mesmo” (HEGEL, 2014, p. 174). Isto é, caso queira pode pôr uma flor, uma pedra, retratar um lugar ou uma pessoa em sua poesia.

Essa regra também se aplica a Gregório de Matos e Guerra. O poeta, pertencente ao estilo Barroco, escrevia de forma semelhante à de outros grandes escritores representantes desse movimento, suas produções voltavam-se para com o que mantinha maior contato, e, no vasto acervo atribuído a ele, há como destaque a figura feminina. Esta figura é tema recorrente nos sonetos, em especial nos de vertente amorosa, que retrataram a beleza de Ângela e a formosura de Maria, bem como o sentimento reservado a cada uma delas.

Para Ângela, amor declarado e nunca consumado pelo eu gregoriano, dedicou as mais gentis palavras de um homem rendido ao encanto da moça contemplada. A beleza dela, tempos depois de avistada, foi posta em poemas com qualificadores que a igualavam ao Sol, aos anjos e às flores; os versos do homem enfeitiçado pela venusta diziam que ele nunca havia visto aparência física como a dela. Conhecia por intermédio do que outros compartilhavam, todavia, não havia mirado tal encanto em forma de mulher.

<sup>224</sup> Especialista em Literatura Brasileira (UERJ). E-mail: joycenascimento347@yahoo.com.br



Não tinha certeza se era de fato tudo conforme ouvia sobre ela, sabia apenas que havia muitos admiradores de sua feição apessoada, a qual encantava imediatamente a todos que a vissem. Sem demora desejou o mesmo e, após esse feito, foi atraído por sublime magnetismo, declarando em sua ode ter visto a criatura mais extraordinária em matéria de beleza humana.

Embora soubesse que se tratava de uma mulher, o eu lírico elevava a simetria de Ângela para um nível jamais alcançado por nenhuma outra dama, transfigurando para a figura de um ser não apenas terreno, como também celestial. Sua aparência reluzia mais que as outras damas, essas eram ofuscadas pela beleza que se via em Ângela. Aos homens, hipnotizava com sua miragem de deusa angelical.

E o que circulava de boca em boca passou também a ser ouvido por toda a gente nos versos dedicados à eterna musa platônica, Ângela. O sujeito lírico, rendido a este ser querido, confessou em cada linha traçada o amor e o temor que sentia diante da mulher que imediatamente cativou os seus sentimentos:

Não vi em minha vida a formosura,  
Ouvia falar nela cada dia,  
E ouvida me incitava, e me movia  
A querer ver tão bela arquitetura:

Ontem a vi por minha desventura  
Na cara, no bom ar, na galhardia  
De uma mulher que em Anjo se mentia;  
De um Sol, que se trajava em criatura:

Me matem (disse então vendo abraçar-me)  
Se esta a coisa não é, que encarecer-me  
Sabia o mundo, e tanto exagerar-me:

Olhos meus (disse então por defender-me)  
Se a beleza heis de ver para matar-me,  
Antes olhos cegueis, do que eu perder-me.  
(MATOS, 2013, p. 27)

Semelhante arquitetura parecia esculpida em fôrma única, beleza essa que provocava nele receio em estar próximo a ela. Perdido em meio ao conflito da aproximação e da distância, desejava a morte e a cegueira por acreditar que ela o levaria à perdição, resultado do fascínio que a graça dela provocava nele e que o envolvia, mexendo com sua lucidez. Ele reconheceu o próprio hiperbolismo, mas ainda assim manteve firme o desejo de morrer ou cegar-se para não sucumbir a tal vaidade da beleza e do amor.

Sua beldade, portanto, não ficou somente em um único poema, posto que isso seria insuficiente. Sendo assim, o eu gregoriano descreve em outro soneto, comparando agora com elementos entre a terra e o céu. Dentro desses aspectos, voltou-se para a admiração terrena e



celestial que em Ângela havia, descrevendo no primeiro quarteto do soneto como: “Anjo no nome, Angélica na cara! / Isso é flor, e Anjo juntamente: / Ser Angélica flor, e Anjo florente, / Em quem, senão em vós se uniformara”.

Com isso, a figura dela transcendeu o estado puro e simples humano para a materialização do que se pode chamar de sagrado. Ou seja, um ser que pertence ao plano terreno e divino ao mesmo tempo e que supera qualquer outra forma existente, já que conseguiu unir e ser uma divindade em matéria de beleza física.

Além disso, aponta que o cotejo não reside apenas no formato da flor, que nessa forma ela certamente seria cortada e levada para alguém como um presente, por exemplo, mas como divindade seria adorada e assim permaneceria intacta, como era para ele.

Essa duplicação de caracterização também está contida nos substantivos que podem ser tomados por adjetivos. Assim, os substantivos “flor” e “Sol” representam Ângela, no poema, como uma maneira de caracterizá-la. Ângela não só recebeu essas nomenclaturas e qualificações, como também recebeu o sufixo “élica”, passando a ser intitulada como Angélica, ratificando a magnitude presente em seu ser.

Assim, Angélica já não é mais apenas um corpo carnal, tampouco uma flor qualquer encontrada, ela é a própria divindade do eu lírico dotada de imensa beleza; tratada como divina, assim como é o tratamento destinado a Deus, o qual não divide sua glória com anjos ou pessoas. Ele é o único ser, biblicamente, que deve ser adorado: “Não há ninguém como tu, nem há outro Deus além de ti” (2 Samuel, 7:22). Do mesmo modo, é Angélica para o eu gregoriano, sagrada. De acordo com André Perrett, isso pode acontecer por conta da ligação que há na figura angelical como um intermediário para os homens:

Os anjos possuem a capacidade de transitar entre o plano do divino inatingível e o dos homens e essa premissa sustenta a ideia de unidade e o destino do que compreendemos como mundo. Mesmo assim, esses seres divinos estão abaixo do poder maior de Deus, pois possuem uma natureza espiritual, ou seja, os mistérios podem ser revelados para eles, mas os próprios são incapazes de vê-los. Segundo a doutrina cristã, os anjos são a ponte mais próxima dos fiéis, sendo subordinados a Jesus Cristo, logo o culto de adoração aos anjos tomou grande proporção na religiosidade humana (PERRETT, 2018, p. 9).

Acerca de o aspecto que circunda o divino assinalado por Perrett, configura-se presente na vida do homem barroco, fazendo com que haja essa ligação entre o plano divino e terreno até mesmo nas produções dos poemas. Quem também afirma isso é o crítico Afrânio Coutinho na obra *Introdução à literatura no Brasil* (1959):





Pela temática e pela técnica estilística, a obra de Gregório enquadra-se no Barroquismo. Sua alma era dominada pelo dualismo barroco: mistura de religiosidade e sensualismo, de misticismo e erotismo, de valores terrenos e carnavais e de aspirações espirituais. É bem um exemplo da alma barroca, com sua situação polar, seu estado de conflito e de contradição espiritual. Na sua poesia, como em toda a poesia barroca, juntam-se o sensual e o religioso, a mística e a licenciosidade, o jovial e o ridículo, o grave e o satírico, o fogo do amor místico, a consciência do pecado, a noção da penitência, tudo isso expresso numa imagística de cunho sensitivo e numa constelação de figuras e artificios – ecos, assonâncias, antíteses, paradoxos, oximoros, – típicos do Barroquismo (COUTINHO, 1980, p. 116 - 117).

Se, no primeiro poema, ele coloca uma única vez a palavra anjo, neste segundo foi posta sete vezes e com a inicial maiúscula em todas elas. Percebe-se que não basta somente elogiá-la, o sujeito lírico sente a necessidade de pronunciar seu nome repetidamente, como um lembrete para os leitores/ouvintes de sua poesia, e de igual maneira para si próprio, do quanto ela é divinamente bela. Embora não tenha realizado declamação diretamente para este ser querido, idolatra com tamanha efervescência que se perde em suas reflexões ao afirmar que, como anjo, ela o protege e o guarda de todo mal, para no último verso do segundo terceto proferir que é um anjo, mas que não o guarda; fazendo uso típico do molde que Afrânio Coutinho intitula de Barroquismo.

Desse modo, Ângela era uma mulher-anjo que não protegia o admirador de buscar a dor para suprir o que ele sentia por não poder estar junto a ela. Era “tão arrebatadamente bela, que os mortais, em lugar de pedi-la em casamento, adoravam-na como se fosse a própria Afrodite” (BRANDÃO, 1987, p. 210). Tal atitude porque não desejavam profanar o altar que ergueram a ela em seus pensamentos. E isso fazia com que fosse adorada e eternizada em versos a venusta arrebatadora de almas e corações, como consta no segundo soneto:

Anjo no nome, Angélica na cara!  
Isso é flor, e Anjo juntamente:  
Ser Angélica flor, e Anjo florente,  
Em quem, senão em vós se uniformara:

Quem vira uma tal flor, que a cortara,  
De verde pé, de rama florescente,  
E quem um Anjo vira tão luzente,  
Que por seu Deus o não idolatrara?

Se como Anjo sois dos meus altares,  
Fôreis o meu Custódio, e a minha guarda,  
Livrara eu de diabólicos azares.

Mas vejo, que tão bela, e tão galharda,  
Posto que os Anjos nunca dão pesares,  
Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.  
(MATOS, 2013, p. 34)



Tanto nesse como no outro poema, pode-se constatar a ternura nas palavras escolhidas e no modo como ele a transforma em algo intocável, devido à sua imensa característica particular, a qual não é ou não pode ser encontrada em qualquer mulher, sendo pertencente só a ela. Quem mais além de Ângela receberia tão carinhosa intitulação, sendo considerada anjo, flor, Sol e deusa. E, ainda, quem mais o deixaria assim desta maneira, ébrio, não de vinhos ou espumantes, mas de admiração e amor?

### **A formosura de Maria**

Com Ângela, os versos mantiveram-se entre querer observar a beleza dela e o reprimir dessa ação, assim como de não a tocar, já os sonetos dedicados a Maria revelaram o amor consumado e sua beleza efêmera. Se, para a primeira, a poesia propagava adoração extrema, para essa outra o sujeito poético retrata a beleza com devidas proporções de exortação.

É uma formosura que não causa impacto e muito menos anseio para tornar uma mulher adorada por quem a vê. Nela, os atrativos são discretos e não alcançam o ápice para poder proclamar com honrarias como fazia a Ângela. Sendo Maria uma mulher de semblante comum, todos podiam ver e estar a qualquer momento do dia ou da noite.

E ainda que Adonis mostrasse por ela algum interesse e qualquer outro assim o fizesse, isso não a transformaria em uma musa da beleza digna de devocionais. Os versos e a cantoria detalham a durabilidade da formosura de uma mulher que é somente isso, formosa. Embora utilize o adjetivo no superlativo, quando se refere a ela como formosíssima, esse acaba por ser o único em todo o poema, pois antes dele vem a palavra discreta, que, de igual maneira, caracteriza como bonita até certo ponto. Em um dos significados da palavra discreta no dicionário, aparece como algo que “não se faz sentir ou notar com intensidade” (FERREIRA, 2008, p. 321). Isto é, a beleza que há nela não é exuberante nem chamativa o suficiente, posto que a idade com tempo avança e sua pele mostrará o envelhecimento.

Embora envelhecer seja um processo natural, que ocorre em todo ser que tenha vida, o que se nota nos versos do rapsodo é que seria um desprazer contemplar tal circunstância na figura feminina que em seus braços esteve. A satisfação para ele está contida na jovialidade do corpo, sendo imposta a mocidade como atributo decisório para qualificar a quem pertence a beleza e quem em breve a perderá.

Quando o sujeito lírico aconselha que ela aproveite ao máximo o embelezamento que naquele momento detém, perpetua o estigma negativo para o envelhecer. Como se para o sexo feminino fosse proibido cogitar a ideia de assumir os fios brancos, de aumentar o número do



vestuário e de não recorrer a produtos e tratamentos cirúrgicos para rejuvenescer a pele que, com os anos, ficou flácida, sendo tudo isso extremamente condenado pela sociedade.

Maria é a própria representação do ser mulher, ainda nos dias de hoje. Quando jovem, despertava olhares e aproximações. Estando na fase da experiência e de melhor conhecimento do próprio corpo, porém, é rejeitada não somente nas relações amorosas, mas também no ambiente profissional. Ainda atualmente, uma mulher que possua quarenta anos ou mais é considerada velha.

Com isso, verifica-se que a ditadura da beleza restringe ao grupo feminino de viver cada etapa de sua vida de modo livre. Isso aprisiona ao ser e/ou manter-se eternamente jovial. Ainda que tente fugir desse estigma, logo se depara com semelhante situação quando chega à idade considerada o fim de seu auge de bela. E foi algo similar a isso encontrado nas sentenças poéticas reservadas para Maria.

Nota-se que a cobrança pelo corpo perfeito para a mulher sempre existiu, como uma maldição que persegue todas pertencentes ao gênero feminino, as quais não são consideradas detentoras da suprema beleza. Tal fardo não deixou de ser posto na poesia, mesmo sendo essa para alguém a quem se amou. E ainda que constem nas duas primeiras estrofes elogios a Maria, os dois tercetos partem em direção ao aconselhamento para o aproveitamento ao máximo da formosura que ainda a resta:

Discreta e formosíssima Maria,  
Enquanto estamos vendo a qualquer hora  
Em tuas faces a rosada Aurora,  
Em teus olhos e boca o Sol e o dia:

Enquanto com gentil descortesia  
O ar, que fresco Adônis te namora,  
Te espalha a rica trança voadora,  
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,  
Que o tempo trota a toda ligeireza,  
E imprime em toda a flor sua pisada.

Ó, não aguardes que a madura idade  
Te converta essa flor essa beleza  
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.  
(MATOS, 2013, p. 30)

É perceptível que há afeto por ela, porém, não é suficiente para continuar a amá-la e admirá-la quando suas feições alcançam o que Gregório chama de madura idade, recordando sempre de que sua beleza é passageira e dela precisa aproveitar enquanto consegue atrair olhares. Não se pode deixar enganar com semelhante falácia, que, disfarçada de conselho, limita sua aparência física.





A figura de Adonis não se encontra no verso para representar unicamente o homem que a apreciava, ele é utilizado como um recurso para lembrar do que acontece com a mulher com o passar dos anos; o que hoje é vivo e belo, amanhã pode não mais ser. Na história mitológica, Adôn timer é transformado em flor e, com o passar do tempo, morre nessa forma, levando consigo sua beleza e os amores cativados:

Tocada pela beleza da criança, Afrodite recolheu-a e a confiou secretamente a Perséfone. Esta, encantada com o menino, negou-se a devolvê-lo à esposa de Hefesto. A luta entre as duas deusas foi arbitrada por Zeus e ficou estipulado que Adôn timer passaria um terço do ano com Perséfone, outro com Afrodite e os restantes quatro meses onde quisesse. Mas, na verdade, o lindíssimo filho de Mirra sempre passou oito meses do ano com a deusa do amor... Mais tarde, não se sabe bem o motivo, a colérica Ártemis lançou contra Adôn timer adolescente a fúria de um javali, que, no decurso de uma caçada, o matou. A pedido de Afrodite, foi o seu grande amor transformado por Zeus em anêmona, flor da primavera, e o mesmo Zeus consentiu que o belo jovem ressurgisse quatro meses por ano e vivesse ao lado de Afrodite. Efetivamente, passados os quatro meses primaveris, a flor anêmona fenece e morre (BRANDÃO, 1986, p. 218).

De todos os deuses e semideuses gregos, Adôn timer foi escolhido para integrar o poema, confirmando que a vida pode converter a beleza em cinza e em pó, como ocorre com o jovem na história. Mesmo após ter uma nova chance de voltar a existir na forma de uma anêmona, ele não vive mais do que quatro meses por ano. O curioso disso é que os encantos dele não estavam contidos no conhecimento, ou no tratamento e nos sentimentos para elas; é a beleza que garante os laços de amor entre eles. Todavia, esse sentimento não pôde salvá-lo do passamento provocado por uma de suas amantes, tampouco Afrodite o livrou desse trágico fim; restou existir sob outra forma que também tinha prazo de validade. Em suma, o que fica registrado é a figura do jovem e é só sobre ele nesse período que é descrito no mito.

Fica, deste modo, evidente que a longevidade não se associa a algo favorável. Como visto no poema, os atrativos em Maria não perduraram, eram de grande auxílio naquele momento, conforme conceito creditado pelo eu lírico. Nisso, deixa-se registrado a todos que o avançar da idade pode torná-la uma mulher desinteressante, com a perda daquilo que a fazia ser notada.

Esse discurso, praticado por ele e que ainda se difunde na atualidade, envolve o atingir da maior idade, que expõe a chegada do que se considera velhice. Nesse tipo de pensamento estariam inclusas as marcas de expressões faciais, a perda progressiva da disposição, a debilitação de anticorpos que a deixa mais vulnerável a enfermidades, dentre outros fatores que acompanham a idade. As pesquisadoras Célia Pereira Caldas e Andrea Fernandes Thomaz assinalam no artigo *A Velhice no Olhar do Outro: Uma perspectiva do jovem sobre o que é ser velho, que tal "modelo de corpo não é considerado belo nesta sociedade"* (CALDAS e THOMAZ, 2010, p. 77). Isto é, nunca foi bem aceito o fato de uma pessoa desejar envelhecer.



Desse modo, o sujeito lírico do poema incute em quem lê e em quem ouve sua ode que a beleza está contida na jovialidade, essa seria o estado ideal do belo. É dentro desse discurso que os versos se concentram, tanto no poema lido anteriormente, como neste outro:

Discreta e formosíssima Maria,  
Enquanto estamos vendo claramente  
Na vossa ardente vista o sol ardente,  
E na rosada face a Aurora fria:

Enquanto pois produz, enquanto cria  
Essa esfera gentil, mina excelente  
No cabelo o metal mais reluzente,  
E na boca a mais fina pedraria:

Gozai, gozai da flor da formosura,  
Antes que o frio da madura idade  
Tronco deixe despido, o que é verdura.

Que passado o zênite da mocidade,  
Sem a noite encontrar da sepultura,  
É cada dia o caso da beldade.  
(MATOS, 2013, p. 31)

O primeiro verso de ambos os poemas inicia afirmando que é “Discreta e formosíssima Maria”. Além disso, neles igualmente a admoesta para gozar enquanto sua aparência é de uma flor. A formosura é comparada com elementos terrenos, e o Sol não é o mesmo que aparece no poema para Ângela. Para ela, a especiosidade reluzia feito o próprio Sol, mas em Maria o astro fica evidente nas suas rosadas faces. Isso demonstra que uma possuía a supremacia da beleza que estava contida nos elementos terrenos e divinos, enquanto a outra ficou fixada apenas no plano terreno.

O enaltecimento se volta ao cotejo das características físicas com objetos conhecidos: “No cabelo o metal mais reluzente” e “na boca a mais fina pedraria”. Do começo ao fim, as palavras escolhidas para retratar o que se acredita ser belo estão impregnadas de jovialidade, nas passagens: “na rosada face”, “enquanto pois produz”, “o que é verdura” e “o zênite da mocidade”.

Esses termos engrandecem o estado físico dos que são jovens em detrimento dos que estão no processo de envelhecimento. E muito embora haja características que retratam a volúpia quando se menciona o olhar ardente e o tronco despido que remetem ao lascivo, esse é de âmbito proposto enquanto o corpo é “novo”, ou aparenta-se desse modo.

Os quartetos nos dois poemas para Maria descrevem sua formosura aferindo a elementos do cotidiano. No que se refere aos tercetos, esses são de exclusiva advertência para o estado em que se encontram as feições, cuja graça não será perene, isto é, o corpo sofrerá mudanças prejudiciais e que rapidamente levarão ao fenecimento. O dia, posto nos poemas, representa a



melhor fase da vida; o corpo e a beleza em ápice. A noite remete à perda do que constituía, até então, o que havia de perfeito e belo.

Ela, na visão dele, é formosa e uma flor, mas não será assim para sempre, pois “o tempo trota a toda ligeireza” e “imprime em toda a flor sua pisada”. Com isso, ele a aconselha a que não “aguardes que a madura idade / Te converta essa flor essa beleza / Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”. Para a discreta e formosa Maria, a poesia fala de sua beleza e da efemeridade que ela possui. Os versos são como lembretes de que o ciclo da vida é nascer, crescer e florescer, para um dia desfalecer deixando recordações do que outrora foi.

### Considerações finais

Como foi destacado, um dos temas que aparece nos poemas amorosos atribuídos ao poeta barroco Gregório de Matos é a beleza feminina. Dentre esses poemas, há os cheios de ternura para o amor platônico, Ângela, e outros descrevendo a beleza e sua efemeridade para Maria. Ângela, ou Angélica, como o sujeito lírico intitula, detinha céu, terra e pensamento do sujeito poético que rende extrema adoração; ela é tratada como uma divindade no quesito beleza, como se fosse a única possuidora do belo. Já para Maria, os versos falam de uma formosura comum, que está entrelaçada com o tempo, a terra e a vida, isto é, o tempo de permanência que sua aparência pode durar e que dela precisa usufruir enquanto tem, pois, com o passar dos anos, o corpo se modifica e traz à tona o mal, a velhice. Em relação a esse tema, as pesquisadoras Marly de Jesus Sá Dias e Jacira Serra assinalam que,

a sociedade que exalta valores como a condição de juventude, por vezes remete à velhice como algo ruim, perpassado por preconceitos e estereótipos socialmente construídos a partir do qual velhos(as) são vistos como “peso morto”, “improdutivos(as)”, “rabugentos(as)”, o que favorece a construção de uma imagem negativa do envelhecimento e, possivelmente concorre para o isolamento (DIAS e SERRA, 2018, p. 22).

Percebe-se, então, que “criam e recriam normas e categorias, ou seja, criam verdades sobre os sujeitos” (RIBEIRO, 2018, p. 22). Os versos são como uma espécie de anotação para que não se esqueça da causa que a torna, significativamente, desinteressante. O ser belo está ligado diretamente ao ser/estar jovem, a madura idade confere ao gênero feminino o estado de um objeto já em decomposição, como uma mobília desgastada pelo fator tempo.

A mulher jovem e intocável conserva o que de melhor há nela, sua aparência jovial. E em contrapartida, a que não se enquadra nesse requisito pode somente aproveitar seus poucos anos de





beleza, já que estes, com o tempo, transformam-se em vestígios do que foram outrora, sendo agora apenas cinzas, como prova da beleza que declara o texto poético de Gregório de Matos.

## Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega v.II*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega v.I*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CALDAS, C.P; THOMAZ, A. F. A *Velhice no Olhar do Outro*: Uma perspectiva do jovem sobre o que é ser velho. *Revista Kairós Gerontologia* 13(2), ISSN 2176-901X, São Paulo, novembro 2010: 75-89. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/issue/view/379> Acesso em: 06 ago. 2021.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

DIAS, M. de J. S.; SERRA, J. *Mulher, velhice e solidão*: uma tríade contemporânea?. *Serviço Social e Saúde*, Campinas, SP, v. 17, n. 1, p. 9–30, 2018. DOI: 10.20396/sss.v17i1.8655190. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/sss/article/view/8655190>. Acesso em: 24 nov. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 7 ed. Curitiba: Positivo, 2008.

GUERRA, Gregório de Matos e: *Desenganos da vida humana e outros poemas*, organização de Iuri Pereira. São Paulo: Hedra, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, volume IV. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Toller. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

PERRETT, André Luis da Rocha. *Anjos Arcabuzeiros*: resistência cultural e transculturação na arte colonial andina. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Aline Ângela Victoria. *Da bela velhice às velhinhas de bengala*: narrativas sobre envelhecimento, corpo, gênero e menopausa / Aline Ângela Victoria Ribeiro; orientadora, Régia Cristina Oliveira. – 2019 206 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2018.

2 SAMUEL *in*: *BÍBLIA SAGRADA*: nova versão internacional. 4 ed. Traduzida pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Geográfica, 2000. p. 236



# EIXO 4

## LITERATURA, CORPOS NEGROS E INDÍGENAS



## A AUSÊNCIA DO OLHAR SOBRE O ESCRITOR NEGRO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

Arícia Pereira de Oliveira (IFF)<sup>225</sup>

Janssen de Souza Silva (IFF)<sup>226</sup>

**Resumo:** O presente resumo versa sobre o projeto de pesquisa PIBIC-IFF — “Produções literárias de autoria negra: textos que impactam a educação brasileira”, que tenciona contribuir com a possibilidade de visibilidade, sobretudo, acadêmica, a produções literárias negras cujos autores são de Campos dos Goytacazes – RJ e das regiões adjacentes à cidade. Em comum a todos eles estão suas raízes africanas. Com a pesquisa foi possível descobrir e reunir os textos que causam inquietações. Paralelo a isso, percebeu-se também a ausência do escritor negro publicando pelas grandes editoras brasileiras. O presente artigo não almeja dar uma resposta fechada à essa problemática, mas, sim, questionar e refletir sobre os eventos citados. A execução da proposta se deu por meio de revisão bibliográfica e pesquisa de campo. Buscou-se textos literários, orais e escritos, de autores campistas negros. Como resultado, obteve-se mais de 40 produções literárias: sambas, jongos, poemas contos e romances. Dentre essas, foram selecionados poemas das autoras: Daiane Gomes e Livia Prado para compor esta pesquisa. A escolha dos poemas dessas autoras se deu devido à temática que envolve os seguintes elementos: a ancestralidade africana e indígenas, as questões étnico-sociais e existenciais da população brasileira, principalmente, da população de Campos dos Goytacazes, cidade que tem o índio Goytacá como um dos primeiros habitantes, além de ser uma terra forjada pelos negros em situação de escravização. O referencial teórico que embasou as análises e reflexões são: (Cuti, 2010); (Glissant, 2005) e (Almeida, 2019);

**Palavras-chave:** Literatura de autoria negra; invisibilidade do escritor negro; produções literárias escritas e orais.

### Introdução

Este artigo se origina do projeto de pesquisa PIBIC-IFF – “Produções literárias de autoria negra: textos que impactam a educação brasileira”, que visa contribuir com textos literários dando-lhes visibilidade, sobretudo, acadêmica, a produções literárias negras de Campos dos Goytacazes, como também de regiões adjacentes à cidade cujas raízes africanas são evidentes.

A pesquisa, além de coletar os textos especificados acima, procura questionar a ausência de textos de escritor negro de Campos dos Goytacazes no material didático que é utilizado nas escolas da região. Outro fator que é observável é o pouco acesso desse autores às grandes editoras brasileiras. Embora tenha sido possível coletar um vasto material desses escritores, demonstrando a robusta produção literária negra da região, esse acervo literário não condiz com o reconhecimento desse grupo na própria cidade, o que acaba gerando certo apagamento dos textos desse grupo.

<sup>225</sup> Graduanda em Licenciatura em Letras. (ariciaoliveira18gmail.com).

<sup>226</sup> Graduado em Licenciatura em Letras. ([janssen.ssilva@gmail.com](mailto:janssen.ssilva@gmail.com)). Professora orientadora: Érica Luciana de Souza Silva - IFF. Doutora em Estudos Literários –UFJF, ([ericavascoprof@gmail.com](mailto:ericavascoprof@gmail.com)).





O presente artigo não busca dar uma resposta fechada sobre essa questão, mas, sobretudo, refletir e questionar os movimentos de ausência e invisibilidade de tais produções, o que acaba sendo um reflexo do que acontece na literatura brasileira até o fim do século XX. Pensar nessas afirmações, além de suas consequências e impactos na produção cultural das pessoas negras, apontam — na medida do possível — ações para mudar tal contexto. Na base de todo o processo, há o mesmo elemento que justifica as demais violências sociais brasileiras: o racismo estrutural oriundo de uma sociedade patriarcal, conservadora em seus costumes sociais e com profundas raízes escravocratas.

Neste empreendimento analítico, destaca-se, primeiramente, o texto do teórico Édouard Glissant (2005), com a obra *Introdução a uma poética da diversidade*. Esta torna-se preponderante para compreender as ações e concepções envolvidas no processo de silenciamento de minorias. Glissant (2005) propõe a poética da relação. Por meio dela, o autor defende que falar de relação é defender a necessidade de sair da raiz única e mergulhar na crioulização<sup>227</sup> do mundo. A partir desta disposição em se crioulizar, obtém-se um não-sistema aplicado ao pensamento e nesta relação não há produções em que uma domina a outra. Todos os resultados obtidos da interação/relação são inesperados e convergem para a ampliação de novos campos epistemológicos e, conseqüentemente, cedendo maior espaço para a diversidade.

Ainda de acordo com Glissant (2005) é neste novo espaço diverso que se torna possível observar e compreender os movimentos de silenciamento e anulação das minorias sociais. Glissant (2005) afirma que “minorias ainda há pouco desconhecidas e esmagadas sob o peso de um pensamento monolítico, manifestações fractais das sensibilidades que se reconstituem e se reagrupam de maneira inédita” (GLISSANT, 2005, p. 30). É no espaço da relação e no contato com o diverso que as ideias e concepções se entrelaçam, leem-se mutuamente, reinterpretem-se e se reagrupam gerando o novo infinitamente. Quanto mais o novo abre espaço no contexto monolítico, mais novas produções surgem.

É a partir desta nova perspectiva do diverso, das produções rizomáticas, que se espalham por todos os lados e em todas as direções que se abre para o novo é que o projeto PIBIC “Produções literárias de autoria negra: textos que impactam a educação brasileira” foi idealizado e elaborado.

Glissant (2005) afirma que a literatura reflete o pensamento de um povo, ou seja, é a produção literária que conserva a identidade, os costumes e a cultura de uma dada sociedade,

---

<sup>227</sup> Compreende-se como crioulização o contato entre várias culturas e produções artísticas distintas, originando novas produções, as quais são imprevisíveis e incontroláveis. Imprevisíveis por não ser possível prever quais resultados serão obtidos; e incontroláveis, pois as relações obtidas entre as diversas interações gerarão, sempre, novas produções em equivalência quanto ao valor artístico/literário.



formulando o caráter de unidade. Portanto, é de se esperar que seja aceita em maior ou menor medida a partir da origem de dada produção literária, e em um país como o Brasil, que embora tenha sido construído, quase em sua totalidade, a partir da mão de obra negra e essa parte da população tenha dado grande contribuição cultural, essas produções foram marginalizadas ou totalmente silenciadas, ao passo que, o referente cultural brasileiro sempre foi, primeiro o europeu e, mais tarde, o norte americano, tendo em vista o controle econômico e simbólico que esses países exerceram e ainda exercem sobre o Brasil. Embora pareça uma justificativa distante, tais observações ajudam a entender o processo de apagamento e marginalização da cultura afro-brasileira e conseqüente invisibilidade da literatura negra, não só a produzida na região delimitada pela presente pesquisa, mas em todo o país.

A fim de conceituar toda a pesquisa, o primeiro capítulo trará um relato acerca do projeto e, a partir dos textos literários escritos e orais obtidos, o segundo capítulo se debruçará sobre alguns poemas impactantes das autoras Livia Prado e Daiane Gomes.

### **Relato: produções literárias de autoria negra — textos que impactam a educação brasileira**

A pesquisa científica PIBIC-IFF, “Produções literárias de autoria negra: textos que impactam a educação brasileira”, é um trabalho de cunho quali-quantitativo e o mesmo abarca a metodologia de campo e bibliográfica. O objetivo principal do projeto é buscar os textos produzidos por autores negros na região de Campos dos Goytacazes – RJ e, em seguida, como um dos objetivos específicos, disseminá-los, no primeiro momento, pela rede IFF (Instituto Federal Fluminense) e para a comunidade em geral através das redes sociais. Para a rede IFF, o projeto conta com o setor de comunicação da instituição. A divulgação do projeto por meio das redes sociais concentra-se, especificamente, em um site e um Instagram, ambos criados, organizados e alimentados pelos alunos bolsistas do projeto.

A empreitada consistiu em buscar não apenas textos escritos, como também produções literárias orais de inúmeras regiões quilombolas, como: Conceição do Imbé, Aleluia, Batatal, Quilombo de Lagoa Fea, em Campos dos Goytacazes; Machadinho, em Quissamã, que são transpassadas pela cultura e saberes tradicionais, para que sejam inseridas na educação regional de Campos.

Em conjunto ao prof. Dr. Thomaz Heverton dos Santos Pereira, doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, o mesmo trabalho de buscas por essas narrativas aconteceria na região do Recôncavo Baiano. Pois, a ideia era unificar as narrativas dessa região onde



inicialmente chegaram os povos africanos em condição de escravização, com as narrativas produzidas em Campos dos Goytacazes, uma das últimas regiões do país a abolir a escravidão.

No entanto, infelizmente, devido ao avanço da pandemia da COVID-19, até então incontornável, a pesquisa se tornou inviável, e, em vários momentos, a visita às comunidades demonstrou-se ser perigoso para as populações quilombolas, o que nos levou a restringir nossa pesquisa à região de Campos dos Goytacazes.

Portanto, devido a esse impasse, a equipe de pesquisa precisou mudar a direção das observações quanto o *corpus* literários inicial, redirecionado o olhar para os textos literários de autores negros campistas, sem limitar apenas aos povos quilombolas da região. O que se delineava, inicialmente, como um entrave para a pesquisa, acabou favorecendo a observação sob novas perspectivas de leitura, apontando novos campos literários e artísticos.

Foi desta forma que o trabalho foi ganhando forma e abrindo-se para uma nova revisão bibliográfica, a qual passou a incluir a pesquisa de campo (*online*) por intermédio de alguns colaboradores. A possibilidade de conversar com autores que estavam em diversas partes foi efetivada por meio deste novo jeito de fazer pesquisa de campo. Embora ela possua restrições incontestáveis, o grupo conseguiu transformar as restrições em aproximação com os escritores negros que, imediatamente, se entusiasmaram com o estudo e contribuíram, enviando as suas obras literárias. Neste período pandêmico, a tecnologia e a boa vontade dos colaboradores foram preponderantes para a execução do projeto.

Sendo assim, os inúmeros textos foram recebidos e catalogados. As produções orais foram transcritas. No total, obteve-se mais de cinquenta textos de autores negros campistas nos mais diversos gêneros textuais como: romance, conto, poema, samba, jongo, crônicas, historiografia etc.

Esse compilado de obras foi organizado, buscando, em um segundo momento, inseri-lo no material didático a ser utilizado nas turmas de Ensino Médio do Instituto Federal Fluminense-campus Campos Centro. Destaca-se que os textos são fonte de dados e informações sobre a vida de comunidades e populações da cidade de Campos dos Goytacazes que, por muitas vezes, foram relegados pelo poder público. Conhecer os dados e os conflitos referentes a determinadas regiões e populações pode ser um indicativo para possíveis soluções de antigos problemas, como as desigualdades sociais, educacionais e as violências mais recorrentes na vida de algumas minorias sociais. A partir do *corpus* literário restrito à cidade de Campos dos Goytacazes, é possível também pensar os problemas sociais de outras regiões do país, já que as questões observadas se originam da mesma raiz de exclusão e inferiorização.





A divulgação dos textos envolvidos no projeto foi feita por meio dos meios digitais, como o site<sup>228</sup> para o projeto de pesquisas e o perfil no *Instagram*<sup>229</sup>, os quais se tornaram ferramentas de divulgação dos textos selecionados e, para além do site do projeto, o Portal do IFF. Espera-se que todas essas forças unidas sejam preponderantes para a ampliação e divulgação desses novos campos literários que muito têm a dizer da região do noroeste do estado do Rio de Janeiro e da outra história da população brasileira, quase sempre silenciada e invisibilizada na educação brasileira.

Os primeiros resultados do projeto já podem ser observados. Durante a execução do projeto no ano de 2021, o grupo conseguiu submeter e apresentar um resumo acerca da pesquisa no XIII Congresso Fluminense de Iniciação Científica / VI Congresso Fluminense de Pós-Graduação, no qual a aluna bolsista Letícia Cunha Braga, representando o grupo de pesquisa, conquistou o segundo lugar na área de Linguística, Letras e Artes. No sentido de levar as reflexões propostas no projeto, a equipe de pesquisa PIBIC submeteu e apresentou um resumo expandido no I Congresso de Educação do Núcleo PÓLIS – diálogos docentes: a educação como resistência, organizado por docentes do IFF.

### **Análises dos poemas campistas de autorias negras**

Neste capítulo, será realizado a análise dos poemas “Ciclovía da 28 de Março”, da escritora Daiane Gomes; “África Pindorâmica” e Ancestralidade Continental”, ambos de Lívia Prado. As duas autoras mencionadas anteriormente são campistas.

Este capítulo será iniciado pela análise de um poema da escritora Daiane Campos cujo título é o nome da principal avenida de Campos dos Goytacazes: “Ciclovía da 28 de março”. Daiane Gomes que é cantora, poeta e nasceu em São João do Meriti – RJ reside em Campos dos Goytacazes há anos. O poema “Ciclovía 28 de Março”, como dito anteriormente, é o nome da maior e mais importante avenida a cidade, fazendo ligação entre diversos bairros adjacentes. Nas margens da avenida há a presença de universidades públicas e privadas importantes para região, entre outros empreendimentos que movimentam a economia da cidade. Além disso, a ciclovía é muito utilizada para a prática de esportes como corridas e caminhadas. Abaixo segue o poema transcrito:

---

<sup>228</sup> <https://projetoplan.webnode.com/>

<sup>229</sup> [https://www.instagram.com/lit.negra/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/lit.negra/?utm_medium=copy_link)



Ciclovía da 28 de março

Correndo a ciclovía da 28 de março  
Entre buzinas, ciclistas e pedestres desorientados  
Quem garante que não faço parte do bloco dos desorientados que correm às  
17hrs para ver o céu poluído parecer bonito quando os tons de rosa, laranja e azul se  
misturam e dançam sobre a minha correria

Correndo a ciclovía da 28 de março  
Passo por tudo e todos com minha solidão invadida pela multidão  
Pelos olhares cansados de final de expediente no ônibus em suas voltas as casas

Sou atravessada por olhares que não quero  
Homens e meninos salientam  
Comentam sobre partes de mim que não lhes pertencem  
Nem o fone consegue abafar  
Bocas e sorrisos que não são bem-vindos  
Não os quero

Correndo a ciclovía da 28 de março  
Eu quero o romance cantado em meus ouvidos  
A poesia escrita pelo vento enquanto o suor escorre e me faz lembrar que a dor sai por  
ali e que a vida se faz presente naquele momento  
Há dias que nem mesmo eu com minha falsa paciência de mulher exausta aos 25 consigo  
resistir a pressa, a ansiedade, nem mesmo eu deixo de avançar os  
sinais  
Muita pressa nessa calma  
O poema começa no céu e acaba no chão  
Ou ele nunca pertenceu unicamente ao céu ou chão  
Mora na paralela entre os dois  
No amor entre o final da ciclovía e o começo da poesia.

A autora fala de forma poética sobre sua experiência como mulher na cidade de Campos dos Goytacazes, usando, muito oportunamente, a Ciclovía 28 de março, ponto central da cidade, como cenário onde é construído sua poética, ilustrando sua vivência enquanto mulher, e como a autora é atravessada por ela. Podemos observar que a cidade de *Goytacá* aparece com frequência nos textos das duas autoras pesquisadas e analisadas no presente artigo, embora elas tragam temáticas diferentes. Nos textos fica muito claro a marcação regional das autoras, as características e as experiências que marcam o campista, no caso as campistas.

Como já foi mencionado anteriormente, há na cidade pesquisada um escopo literário de autoras e autores negros que deve ser explorado, divulgado e sobretudo reconhecido pela população da região, especialmente pela população que engloba leitoras e leitores negros, sujeitos dessa produção cultural, devendo ter acesso a ela para que paradigmas socioculturais e estruturais, como o racismo e silenciamento da população negra, sejam quebrados. Neste sentido, Cuti (2010) afirma que:



A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente os negro-brasileiros, lançaram-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado. Sob o manto de um silêncio midiático, livros individuais, antologias de poemas, contos e ensaios e obras de referência vêm se somando para revelar um Brasil que se quer negro também no campo da produção literária. (Cuti, 2010, p. 13)

Baseando-se no que Cuti diz, as obras de autores campistas negros, sobretudo, da população negra de modo geral, devem ser apresentadas a seu próprio povo e aos brancos para evidenciar, escancarar que existem produções literárias escritas por autores negros e escrevem as suas vivências para mostrar que suas obras, ainda que estejam à margem da sociedade, impactam a existência da humanidade e reivindicam o seu lugar de fala.

No poema a seguir, intitulado por “Coquetel Literário”, também da escritora Daiane Gomes, tem como temáticas as questões sociais e raciais sofridas pela população negra, residente em comunidades dominadas pelo tráfico. Ser negro no Brasil e morador de favela é o suficiente para ser apontado como bandido e, muitas vezes, ter no peito uma bala alojada por um preconceito racial em achar que todo preto é bandido. Com isso, pessoas perdem seus familiares devido há um problema: o racismo estrutural. Abaixo, segue o poema citado:

#### Coquetel Literário

Importa quando?  
Quando?  
Do sofá da sala enquanto minha mãe te serve?

Importa quando?  
Quando?  
No mundo onde confundem... Porra nenhuma!  
Não é por erro!  
O plano sempre foi esse  
Não há filtro certo que salve pretinhos como Welton de serem mortos aos 26  
Negro era meu irmão, podia ser o de vocês

Importa quem?  
Importa quando?  
Quando?  
Todos os dias quem é de sangue reafirmado, vocês só de vez em quando  
Se viraliza tão protestando

O corpo marcado  
A cabeça furação  
Carregando no peito amor e fúria  
Por enquanto eu to lançado coquetel literário  
Vou viver para ver racista queimando.

É possível perceber que o racismo está presente na sociedade a qual acha normal a violência policial contra pessoas pretas, que, geralmente, vê normalidade em atirar para depois perguntar. Entretanto, a responsabilização por este racismo brasileiro não deve recair apenas sobre a população e aos agentes da lei, pois tais elementos apenas reproduzem atos violentos contra as





minorias sociais os quais, em sua maioria, não são considerados como problema pelas instituições brasileiras. Segundo Silvio Almeida, 2008:

Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratarem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. É o que geralmente acontece nos governos, empresas e escolas em que não há espaços ou mecanismos institucionais para tratar de conflitos raciais [...] (ALMEIDA, 2008, p.32)

Antes de apresentarmos os poemas da escritora Livia Prado é importante saber que ela também é atriz, poeta, contadora de histórias, dramaturga, compositora, professora, pesquisadora teatral e arte terapeuta. Livia Prado é multiartista. Em seguida, será feito um panorama acerca do que será abordado na análise.

O primeiro ponto a ser levantado é a construção da identidade negra através da literatura. Glissant pontua isso muito bem em seu ensaio “*Introdução a uma poética da diversidade*”.

E o grito poético está presente no início da formação de todas essas comunidades atávicas: o Antigo Testamento, a Ilíada e a Odisséia, a Canção de Rolando [...] Hegel, no capítulo três de sua Estética, caracteriza essa literatura épica como uma literatura da consciência da comunidade [...] (Glissant, 1928, p. 43)

Essas comunidades que se iniciam modelam e projetam um grito poético cuja função é reunir a morada, o lugar e a natureza da comunidade; e essa mesma função exclui da comunidade aquilo que não é ela. É a partir dessas poéticas comunitárias que as formas diferenciadas da literatura se estabelecem: o lírico, o filosófico, o teatral, o romanesco, etc. Todas essas variedades incipientes de grito poético reúnem, modelam a matéria de uma comunidade ameaçada. Porque penso que o épico — e talvez eu já tenha dito isso — é aquilo que é gritado quando a comunidade, que ainda não está segura de sua identidade, necessita tradicionalmente desse grito para afirmar-se em face de uma ameaça. (Glissant, 1928 p.45)

A literatura tem esse poder de construção e transformação através da construção da identidade coletiva e individual. A falta de divulgação, publicação e acesso a essa literatura, especialmente por parte de seus pares, fomenta um vazio sociocultural e na formação da identidade dessas pessoas.

Em Campos dos Goytacazes, felizmente, há uma vasta produção dessa produção literária, embora sua circulação e acesso ainda careça de atenção. A análise desses textos nos fez observar, dentre os seus muitos aspectos, a construção do sujeito negro na narrativa, pois aquele que escreve é atravessado por experiências que são particulares a esse campo discursivo, como explica Cuti em *Literatura negra Brasileira*, especialmente a produção literária da cidade de Campos dos Goytacazes e região, construindo uma estética própria desse campo literário. De acordo com Cuti:



O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões atinentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção. Destacar este veio da literatura brasileira tem o mesmo objetivo que tiveram outras áreas ao deitarem luz sobre aspectos importantes da cultura nacional que, por motivos de dominação ideológica, restaram abafados durante séculos ou décadas. Afinal, o Brasil é dos brasileiros, porém é preciso acrescentar que é de todos os brasileiros. A literatura negro-brasileira, do sussurro ao grito, vem alertando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudança de paradigmas estético-ideológicos. (Cuti, 2010, p. 7)

Abaixo segue o poema “África Pindorâmica”, de Livia Prado:

#### África Pindorâmica

Do centro da mãe  
partiram os filhos  
do ventre  
Negros da terra  
habitaram o solo de tucumã,  
livre dos males  
Deuses naturais: Sol, lua  
terra, água,  
fogo, ar  
plantas e animais  
Pindorama diversa  
canta, dança e reza  
Pindorama africana  
extraí, cultiva, come  
África americana  
rega, coleta e consome  
Corpo vivo  
biointeração  
Corpos vivos  
biocomunhão  
Sou a jornada da criação  
um ponto preto pintado  
pela grande mãe que pariu a humanidade.  
Sou preta da África Pindorâmica.  
Sou Pindorama Africana.

Nesse poema pode-se perceber que a autora constrói uma narrativa a partir de seu horizonte de observação, especialmente, nos cinco últimos versos, o que se torna uma marcação discursiva bem definida. Além de se tornar possível perceber, discursivamente, uma mulher negra que escreve a partir de um sujeito literário negro. A estética poética construída pela autora é fortemente marcada pela ancestralidade e seus desdobramentos na vida do negro. A narrativa construída personifica uma África que abriga e acolhe seus filhos, buscando subverter a perspectiva do imaginário coletivo sobre esse continente que, muitas vezes, é visto como um lugar de dor, sofrimento e escassez. Prado desenha em seu poema a África como um lugar de afeto.



Esse tipo de olhar e de escrita traz novas perspectivas sobre determinados lugares e sujeitos, e mais importante, dito por alguém que habita tais lugares, muitos considerados como espaço de exclusão. Desta forma, pode-se retornar ao que foi tratado anteriormente sobre a construção da identidade coletiva, que nesse poema, além de reler a ancestralidade, alcança também a origem, a maternidade e a afetividade. Tais construções podem soar como estruturas estranhas às pessoas negras, pois as mesmas não foram construídas coletivamente. Neste ponto, a literatura exerce este papel de construção e reconhecimento coletivo. Quando um povo não tem sua literatura divulgada, publicada, acessada, há uma ausência, um espaço na construção dessa identidade.

Abaixo, segue o poema “Ancestralidade Continental”, também de Livia Prado no qual é possível ler alguns dos elementos apontados anteriormente:

#### Ancestralidade Continental

Se eu fosse africana  
Se eu fosse africana  
Se eu fosse africana  
Falaria eu da diáspora  
que habita em mim?  
Ásperas são as texturas  
da história.  
Ausência nas lacunas  
da memória.  
Por mais que eu queira  
eu não sou africana  
eu não sou baiana  
eu não sou  
Olho no espelho  
do Rio que corta  
os meus Campos  
dos Goytacazes  
Sinto a força  
da pele vermelha  
que fundou minhas raízes  
Se eu fosse indígena  
Se eu fosse indígena  
Se eu fosse indígena  
Falaria eu da kalunga  
que habita em mim?  
Ásperas são as texturas  
da história.  
Ausência nas lacunas  
da memória.  
Por mais que eu queira  
eu não sou indígena  
eu não sou tupi, patajós,  
yanomami...  
mesmo tendo sangue puri  
África me olha  
sinto sua voz.  
Afrodescendente.  
Tenho em mim dois continentes.  
Nesse poema.





No poema acima, a autora é ainda mais específica na construção do sujeito discursivo de Campos dos Goytacazes, especialmente, nos versos em que faz referência direta ao rio que corta a cidade. O eu lírico expressa sua identidade ao falar sobre suas experiências que o definem como determinado cidadão, mesmo esta identidade sendo entrecortada por outras várias identidades. Todas elas reunidas conduzem o leitor a uma conclusão: o eu lírico presente em “Ancestralidade Continental” é complexo, completo em seu reconhecimento e em constante transformação. Ele é dois, refletindo a identificação do afrodescendente brasileiro. Cuti (2010) afirma que o texto se torna, neste caso, o poema, torna-se o espaço em que as experiências vivenciadas pelo autor são refletidas, de forma consciente ou não.

Assim, observa-se que a construção da narrativa do poema se dá através da negação, até que se chega ao sujeito dual, o qual se divide em ancestralidade africana e indígena, tendo em si dois continentes, culminando no campista que, de fato, é o resultado dessas duas culturas, extremamente marcantes na construção da sociedade local. Aqui, além da construção da identidade coletiva negra através da poesia, também temos a busca da identidade indígena, que não foi tema central deste trabalho, mas não pode deixar de ser comentado, além de ter sido, pertinentemente, retomado pela atenta poeta Livia Prado.

## Conclusão

Felizmente, segundo Cuti( 2010), “o volume de obras com a temática africana cresceu significativamente nos últimos anos” (CUTI, 2010, p. 144), mas ainda é muito frequente a prática do silenciamento e ocultamento dessas obras literárias produzidas por negros ou por pessoas que se intitulam como negras em todo o território brasileiro.

Como foi debatido e exposto, o mesmo processo de apagamento ocorre na cidade campista. Há produção literária negra na cidade de Campos dos Goytacazes e região, porém, a divulgação ainda não é suficiente, fazendo com que muitas desses textos nem sejam publicados, limitando assim o acesso dessa literatura à comunidade campista. Esse entrave contribui para o apagamento da produção cultural e literária da população negra, conseqüentemente, influencia a formação e a valorização da sua identidade cultural e coletiva.

Ainda que essas produções não tenham a mesma visibilidade que as demais produções literárias possuem, comprova-se que existem pessoas negras e talentosas escrevendo literatura negra de qualidade em Campos dos Goytacazes, cidade que foi galgada pelos índios e pelos escravos. E, de acordo com (Cuti, 2010), ”[...] a necessidade de exposição literária é vital[...] e, à



obra, cumpre a função principal de furar as resistências para nutrir a memória afetiva dos leitores.”  
(CUTI, 2010, p. 144).

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sulei Carneiro; Pólem, 2019.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GOMES, Daiane. *Ciclovía 28 de Março*. Disponível em:  
<https://projktoplan.webnode.com/>>. Acesso em 03 dez. 2021.

GOMES, Daiane. *Coquetel Literário*. Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/CA-qGVgJOIQ/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CA-qGVgJOIQ/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso em 03 dez. 2021 Acesso em 03 dez. 2021

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

PRADO, Livia. *África Pindorâmica*. Disponível em: <https://projktoplan.webnode.com/>. > Acesso em 03 dez. 2021.

PRADO, Livia. *Ancestralidade Continental*. Disponível em: <https://projktoplan.webnode.com/>>. Acesso em 03 dez. 2021.



## “COISA DE PRETO”: CRISTAL ROCHA E *POETRY SLAM* EM FOCO

Gislaine Imaculada de Matos Silva (UFMS)<sup>230</sup>

Anderson Vicente dos Santos (UNESP)<sup>231</sup>

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a analisar o *slam poetry* “Coisa de preto”, enquanto poema da escritora, *slammer*, negra e gaúcha Cristal Rocha. É apresentado os aspectos que se configuram a literatura afro-brasileira a partir de Duarte (2019). Outros pesquisadores, como Soares (2018), Cuti (2010) e Dalcastagnè (2017) também introduzem essa temática. Segue-se com a definição do que é *slam poetry* e, por fim, uma busca de análise do *slam* escolhido, conforme o objetivo inicial, acrescentando elementos que o levam a entender o *poetry slam* também como uma manifestação artística e resistência feminina e negra, no caso da autora escolhida. A musicalidade do rap é bem marcante no *slam*, tornando também a poesia do *slam* parte deste movimento, que vai além do musical. Importante ressaltar os temas abordados, como feminismo, racismo, direitos humanos, entre outras questões relacionadas. O fato de a escritora ser negra atinge muito em sua escrita, além do fato da linguagem ser direcionada a um público-alvo parecido ao que ela pertence, levando ainda mais longe a poesia de resistência, para pessoas que precisam deste discernimento.

**Palavras-chave:** Poetry slam; Literatura afro-brasileira; Cristal Rocha.

### Introdução

Neste artigo será trabalhada a literatura afro-brasileira por meio da escritora negra brasileira Cristal Rocha e, especificamente, com o poema/*slam* chamado “Coisa de preto”. Importante salientar que a poeta faz parte do movimento “*poetry slam*”, ao qual será explanado nas próximas seções. Tem-se como objetivo analisar o poema a partir do aspecto estrutural, buscando a intertextualidade com o movimento negro e a literatura afro-brasileira.

Duarte (2019, p. 11) nos faz refletir sobre a questão de raça na literatura:

Literatura tem cor? Acreditamos que sim. Porque cor remete à identidade, logo a valores, que, de uma forma ou de outra, se fazem presentes na linguagem que constrói o texto. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira se afirma como expressão de um lugar discursivo construído pela visão de mundo historicamente identificada à trajetória vivida entre nós por africanos escravizados e seus descendentes. Muitos consideram que esta identificação nasce do *existir* que leva ao ser negro. Os traços de *negritude*, *negricia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que Conceição Evaristo chama de “*escrivência*”, ou seja, uma atitude – e uma prática – que coloca a experiência como motivo e motor da produção literária. (DUARTE, 2019, p. 11).

<sup>230</sup> Doutoranda em Letras – Estudos Literários (UFMS). Mestre em Ciência da Informação (UNESP). Especialista em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica (IFMS). Bacharel em Biblioteconomia (UNESP).

<sup>231</sup> Mestrando em História (UNESP). Licenciado em História (UFMS).





Mas não é tudo literatura, então por que diferenciar? Sim, literatura afro-brasileira é literatura, também é arte. Entretanto, a partir do século XIX, quando os próprios negros começaram a escrever suas histórias, já se observava a mudança na representação do negro, que a partir de agora seriam relatados por eles mesmos, sem os estereótipos que haviam antes nos textos escritos por escritores brancos.

Segundo o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2019), há cinco aspectos que configuram a literatura afro-brasileira:

- **Temática:** de forma geral, diz respeito a abordar não somente o sujeito negro, mas também a história dos negros no Brasil, suas tradições culturais e religiosas;
- **Autoria:** ser escrito por uma pessoa negra (esse dado da raça precisa aparecer na textualidade);
- **Ponto de vista:** visão de mundo a partir do ser negro, da afrodescendência, da experiência do negro e da mulher negra no Brasil. O ponto de vista se desdobra na construção dos personagens e na superação do discurso colonizador;
- **Linguagem:** “A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário”, diz Duarte (2019, p.38). O autor também afirma que essa linguagem pode ser acompanhada de **ritmos, entonações e semântica própria**. Finalizando, completa “bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia” Duarte (2019, p.38).
- **Público:** apenas após a abolição é que se forma um público leitor negro, e esses escritores negros começam a produzir mais literatura, até chegar aos saraus literários na periferia e os *slams*, por exemplo.

É pertinente expor o perigo de uma classificação como essa se tornar um manual, conforme afirma o poeta Edmilson de Almeida Pereira, citado por Soares (2018). Dessa forma, é importante destacar que, para um texto literário ser considerado “afro-brasileiro”, não precisa necessariamente conter todos esses elementos.

Duarte (2019) ainda afirma que a literatura afro-brasileira está ao mesmo tempo “dentro” e “fora” da literatura brasileira de forma geral. O pesquisador assim se manifesta por considerar que a literatura afro-brasileira está mais comprometida com uma visão de mundo antirracista, de enfrentamento.

Para complementar, o pesquisador e escritor negro Cuti questiona sobre o termo “literatura afro-brasileira” e nos apresenta o termo “literatura negro-brasileira”. Em seu livro com o mesmo título, publicado pela Editora Selo Negro, Cuti (2010, p. 35) afirma:



Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. **“Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana.** Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. (CUTI, 2010, p. 35, grifo nosso).

No livro “Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI”, coordenado por Eduardo de Assis Duarte (2019), entre os 100 autores negros, apenas 27 são mulheres. As citadas nesse estudo são: Maria Firmina dos Reis, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Ruth Guimarães, Mãe Beata de Yemonjá, Maria Helena Vargas da Silveira, Conceição Evaristo, Lourdes Teodoro, Isaldete Pinheiro de Andrade, Geni Guimarães, Aline França, Alzira Rufino, Cyana Leahy, Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves, Madu Costa, Heloisa Pires Lima, Lia Vieira (pseudônimo de Eliane Barbosa Vieira), Esmeralda Ribeiro, Sonia Rosa, Jussara Santos, Patrícia Santana, Ana Cruz, Cidinha da Silva, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral e Livia Natália.

Entre as autoras, destaca-se Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista negra com sua obra *Úrsula* (publicada em 1859). Contemporânea de José de Alencar, observa-se que, já àquela época, havia uma invisibilidade dos escritos de negros/as. Ao citar o exemplo de Maria Firmina dos Reis, Duarte (2019, p. 56) ressalta que: Maria Firmina articula de forma crítica as ações do enredo, de modo a destacar os personagens negros e a condenar explicitamente a escravidão. Em lugar de colocar o senhor de escravos como herói, faz dele o vilão. (DUARTE, 2019, p. 56)

O livro não menciona escritoras mais contemporâneas, como algumas que vieram do movimento “*poetry slam*”, ou “batalha de poesia”, que teve início nos Estados Unidos (Chicago) na década de 1980, mas chegou a São Paulo em 2008 pela Roberta Estrela D’Alva, que é “atriz, MC, pesquisadora, cantora, apresentadora do programa Manos e Minas, da TV Cultura”, segundo Soares e Queiroz (s.d., online). Mel Duarte (2019), poeta negra brasileira, sendo uma das grandes representantes desse movimento de *slam*, define-o como “um espaço poético político, democrático, que tem como principal conceito a liberdade de expressão, fazendo do livre diálogo uma ferramenta para a construção de novos horizontes”.

Dalcastagnè (2017), em uma pesquisa entre literatura e estatística, utilizou um *corpus* de 258 romances publicados entre 1990 e 2004. A pesquisadora observou que entre essa vasta amostragem literária, apenas 5,8% dos personagens eram negros. Ainda, Dalcastagnè (2017, p. 223) acrescenta que “convém observar, há uma presença maior de brancos entre as personagens do que na população brasileira”.



Entende-se então, nitidamente, que negros/negras na literatura brasileira vem sendo excluídos de um papel de protagonismo. Entretanto, observa-se ainda um crescente número de novos escritores e escritoras negras buscando espaço, e podendo retratar sua própria realidade, ou melhor, suas “*escrevivências*”, como diz a premiada escritora negra Conceição Evaristo.

### **Poetry slam: política e cidadania de uma maneira poética ritmada**

Conforme já mencionado, o *poetry slam* chegou ao Brasil em 2008, com a atriz, pesquisadora, poeta, produtora cultural e apresentadora Roberta Estrela D’Alva. Mel Duarte (2019, p. 11), poeta e *slammer* negra brasileira, sendo uma das grandes representantes desse movimento, define-o como:

Um espaço poético político, democrático, que tem como principal conceito a liberdade de expressão, fazendo do livre diálogo uma ferramenta para a construção de novos horizontes. (DUARTE, 2019, p. 11)

Já para D’alva (2011, p. 120),

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D’ALVA, 2011, p. 120).

O *slam* como poesia falada, precisa ser dito em até três minutos. Também é acompanhado de uma leitura/interpretação no ritmo do rap/hip hop, mas sem ter a base musical acompanhando, somente a voz.

E nessa mistura de música, movimento social, cultural e artístico, obviamente a poesia se faz presente. Como diz Goldstein (2008, p. 64),

Será que a poesia só se faz presente nos versos? Não, não apenas nos versos. A poesia pode estar presente em outras obras artísticas: peças musicais, quadros, esculturas, fotografias, balés, ou seja, em diferentes criações artísticas. (GOLDSTEIN, 2008, p. 64)





Tendo então a poesia do slam sendo ritmada, Goldstein (2008, p. 11) ainda contribui em no aspecto quando diz da possibilidade de um poema “saltar aos ouvidos”:

Não há receitas. Cabe ao leitor ler, reler, analisar e interpretar. Ao analisar, é mais simples começar pelos aspectos mais palpáveis do poema, aqueles que saltam aos olhos – **ou aos ouvidos**. A seguir, é preciso estabelecer relações entre os diversos aspectos do texto para tentar interpretá-lo e, ainda, buscar elos entre texto e contexto. Como já foi dito, essa relação é fundamental para a compreensão do sentido. (GOLDSTEIN, 2008, p. 11).

Sobre a relação da *poetry slam* com a literatura, Cynthia Agra de Brito Neves (2017, p. 95) salienta que:

Os slammers querem ser “considerados escritores como quaisquer outros autores nacionais”, pois essa literatura “marginal e periférica” rompe com a linguagem culta e incomoda quem apenas valoriza parâmetros tradicionais literários. O slam é um grito, atitude de “reexistência”, termo criado com a fusão das palavras existência e resistência, de acordo com a professora Ana L. S. Souza.

Vale ressaltar também que essa questão da literatura marginal e periférica, que rompe com a norma culta, “valorizando os termos e as gírias da periferia” (NEVES, 2017). Ainda segundo a mesma autora:

A literatura marginal provoca certo desconforto no campo literário nacional mais amplo [...], uma vez que os sujeitos periféricos passam a rei-vindicar seu espaço e querem ser considerados escritores como quaisquer outros autores nacionais. É preciso legitimar essa nova voz, defender o autor, sem tratá-la como elemento exótico ou de valor estético inferior. (NEVES, 2017, p. 95).

Cynthia Agra de Brito Neves, em entrevista à Margareth Artur (2017), ressalta também “a importância de se levar os *slams* para as escolas, na medida em que forma alunos leitores e escritores conscientes, dispostos a reivindicarem mudanças educacionais e sociais”.

### “Coisa de preto”: breve análise sobre o poema/*slam* de Cristal Rocha

Observa-se que a leitura de um slam é acompanhada de uma entonação embativa, como se a slammer demonstrasse uma preocupação inerente com o tema falado/gritado no poema. Além disso, como já dito, segue o ritmo do rap (mesmo sem uma base musical por baixo). A partir disso, também se observa a questão do ritmo, da musicalidade do rap entoando junto com o jogo da rima presente nos versos. Outro motivo para a fala com entonação embativa é pelo fato do slam ter vindo de uma cena de “batalha de rap”, desta forma, também se justifica esse tom.



A poetisa Cristal Rocha evoca ali nos versos outros negros que muito provavelmente são referências de vida para ela, sendo: “Malcolm” (Malcolm X, estadunidense defensor dos direitos afro-americanos), “Djamila” (Djamila Ribeiro, filósofa, pesquisadora e feminista brasileira) e “Muhammad Ali” (pugilista estadunidense, amigo de Martin Luther King, também lutava pelos direitos afro-americanos).

O tipo de texto não possui muitas metáforas, é uma conversa direta, um “papo reto”, ainda mais por ser poesia de resistência, de protesto, com a linguagem mais simples atinge a mais pessoas. Importante lembrar aqui que a linguagem é um dos aspectos que configuram a literatura afro-brasileira, e neste exemplo do slam de Cristal Rocha, a linguagem é bem destacada como marginal.

O fato de a escritora ser uma mulher negra atinge também a sua escrita, um exemplo é o trecho “corpos negros não valem nada até que você experimente”, onde a escritora trata da questão do corpo da mulher negra, na maioria das vezes subjugados. A partir de Ferraz (2005), entende-se que a arte não é só sobre cada pessoa gosta, mas sim de toda a diversidade de particularidades, onde se entende que também é disso que se trata a poesia embativa do *slam*.

Além disso, o livro em que o *poetry slam* analisado foi publicado, chamado “Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta”, organizado pela também *slammer* Mel Duarte e publicado em 2019 pela editora Pallas, é uma publicação muito relevante para as escritoras negras, visto que o mercado editorial ainda é muito restrito e as mulheres não possuem tanta visibilidade. Para mais, tratando-se da mulher negra, há questões específicas relacionadas a poucos privilégios sociais.

## Referências

ARTUR, Margareth. “Slam” é voz de identidade e resistência dos poetas contemporâneos: poesia falada criada nos anos 1980, em Chicago, chegou ao Brasil e reivindica cultura jovem, popular e negra. **Jornal da USP**, 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=131085>.

CUTI [Luiz Silva]. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. 151 p. (Coleção Consciência em Debate).

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: EBLE, Leticia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina. (Orgs.). **Literatura e exclusão**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2017.

D’ALVA, Roberta Estrela. **O que é Poetry Slam?: Top Dicas Sesc #48**. 2017. Sesc Santa Catarina. (2m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bojuwnv6yd0>.

D’ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil**, São Paulo, n. 9, 2011, p. 119-126. Disponível em:



<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>.

DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). **Literatura afro-brasileira**: 100 autores do século XVIII ao XXI. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]**: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>.

ROCHA, Cristal. Coisa de Preto. In: DUARTE, Mel (Org.). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 60-61.

SOARES, Esdras. **Por que estudar literatura afro-brasileira?** 2018. Instituto Claro. (12m48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fyVvsYz-BD4>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SOARES, Esdras; QUEIROZ, Alana. **Escrevendo o futuro**: a poesia sempre vence. s.d. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/a-poesia-sempre-vence>.

## Anexo A – Poema “Coisa de preto”, de Cristal Rocha

“Ô Cristal! Tu só fala de racismo nas linha!”  
Desculpa, é coisa de preto, tu não entenderia  
Ouví tanto o que não devia, evitando fadiga  
Agora entende por que explodo na roda de poesia?  
Então vamo pôr na roda o que eles não querem ouvir  
Esses tiozão que nos poda antes da gente florir  
Se a verdade tem que ser dita, então eu vou repetir  
Tô aprendendo agora o que na escola não aprendi  
Com Malcolm, Djamila e Muhammad Ali

E EU SOU DO SUL  
Mas nem que tu olhe vai pensar que eu sou do Sul  
Porque gaúcho é visto com olho azul  
Mas a verdade ninguém vê  
Histórias mal contadas como num conto de fadas  
Mas as farpas da verdade ainda vão te machucar  
Essa terra difamada  
Que eles insistem em idolatrar  
Facada na pele, se entregue  
Ou vão na frente pra lutar!

“Ah, ô! Que mimimi! Cor de pele não importa.”  
Então vai dizer que é coincidência ter tanta gente preta morta?  
E quanto à cultura negra que cês tanto menospreza  
Nas noite tuas filha paty ouve a batida e se quebra





Mas são os primeiro a debochar quando as preta chegam na pista  
Deturpação das mulheres negras  
“Os cabelos pingando de creme”  
“Ó lá as maloqueira!”  
As preta são salientes, meninas brancas, inocentes.  
Pele clara de boa moça, mas nossa postura é indecente?  
Tratando nossas mulheres como experientes  
Corpos negros não valem nada até que você experimente  
Nego, roubaram teu amor-próprio, mas ninguém avisou  
Eu sei que guarda mágoa de uma cicatriz que não sarou  
Mas... “*take it easy*, meu irmão de cor”!  
E se eu te falar que Brother Charles não *takeiteasyou*?  
Que pro irmão de cor ainda é foda falar de amor?  
Que em meio à luta é difícil esquecer a dor  
Consequentemente a mesma dor que Charles cultivou.

Então levanta, nego!  
Quem disse que o mundo não é teu  
Tu não merecia essa vida, essa vida que te mereceu  
Nego, disseram: “Aguenta!”.  
Mil tretas, enfrenta!  
Eles dizem que tu nem tenta.  
Levanta a cabeça e sem piedade  
Vão sentir o peso da tua caneta  
E que tentem me abafar! Eu sou a resiliência!  
RESISTÊNCIA que eu demonstro  
Então venha e me dê monstros pra enfrentar  
E se quiser adjetivos de monstra pode me chamar

Em três minutos não caberia o que um preto passa na vida  
Tô te incomodando? Tá dando certo!  
É pra nossa dor não passar batida  
Não adianta, falar de pele já faz parte da minha rotina!  
Prazer, da Rocha um Cristal  
Eu vim tocar na sua ferida.



# UMA FORMAÇÃO DECOLONIAL NA EDUCAÇÃO BÁSICA POR MEIO DA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

Letícia Cunha Braga<sup>232</sup> (IFFluminense campus Campos-Centro)  
Érica Luciana de Souza Silva<sup>233</sup> (IFFluminense campus Campos-Centro)

**Resumo:** Esta pesquisa vincula-se ao projeto científico "Produções Literárias de Autoria Negra: textos que impactam a educação brasileira", do IFFluminense campus Campos-Centro, o qual visa a dar visibilidade acadêmica a obras literárias de escritores negros de Campos dos Goytacazes. As delimitações estipuladas ao presente trabalho foram análises de poemas das autoras Daiane Gomes e Adriana Medeiros, inclusas no levantamento bibliográfico do projeto. O escopo centraliza-se na investigação dos textos selecionados como unidades de ensino na Educação Básica, fomentando a integração das produções literárias regionais de autoria negra no ambiente escolar do município. O estudo, de caráter bibliográfico e qualitativo, tem como arcabouço teórico principal os fundamentos de Cuti (2010) acerca da literatura negro-brasileira, a poética da relação de Glissant (2005) e os preceitos de Souza (1983) sobre os efeitos do racismo na construção deturpada da identidade negra. Verificou-se que as leituras indicadas podem contribuir para discussões antirracistas, representação identitária do povo negro e decolonização do currículo escolar. A educação nacional enfrenta, há séculos, uma defasagem quanto à diversidade cultural nos materiais pedagógicos e componentes curriculares, ancorados, muitas vezes, em obras canônicas e que pouco exploram as vivências e lutas da comunidade negra. Em razão disso, este trabalho fornece ideias e reflexões as quais buscam suscitar provocações acerca das relações étnico-raciais e contemplar essa heterogeneidade encontrada nas salas de aula, comprometendo-se à Lei Federal 10.639/03 e à Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU).

**Palavras-chave:** Literatura negro-brasileira; Relações étnico-raciais; Decolonialidade; Identidade negra.

## Introdução

Este trabalho é um recorte das atividades desenvolvidas no Projeto de Iniciação Científica “Produções literárias de autoria negra: textos que impactam a educação brasileira”, vinculado ao Instituto Federal Fluminense campus Campos-Centro. Em consonância com o projeto, pretende-se, neste artigo, abarcar discussões dos processos histórico-sociais incutidos na desvalorização e silenciamento de narrativas negras literárias na formação estudantil do país, bem como maneiras de integrá-las por meio de currículo e projeto pedagógico antirracistas e decoloniais.

Desse modo, incentiva-se uma maior inserção da vertente literária negro-brasileira nos espaços pedagógicos no intuito de consolidar a Lei Federal 10.639 de 2003 e os Objetivos de Desenvolvimento da Agenda 2030 da ONU na prática docente. Para tanto, selecionamos dois poemas que compõem o levantamento bibliográfico executado na pesquisa a fim de analisar quais as contribuições de tais leituras, de autoria negra e regional, nas aulas de Língua Portuguesa da Educação Básica. Serão feitas ponderações embasadas na Base Nacional Comum Curricular (2017),

<sup>232</sup> Graduada em Letras – Português e Literaturas. E-mail: leticiacunhabraga@gmail.com.

<sup>233</sup> Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora; mestra em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora; e graduada em Abi – Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: [erica.lsilva@iff.edu.br](mailto:erica.lsilva@iff.edu.br). Professora no Instituto Federal Fluminense.



verificando as competências e práticas, especificadas no documento, que são contempladas na incorporação das produções literárias como unidades de ensino.

## O silenciamento do negro e a educação literária no Brasil

O fim do período escravocrata no Brasil suscitou uma narrativa equivocada de que o caminho para um sistema econômico-social mais igualitário e no qual todos seriam beneficiados com direitos e desenvolvimento humano equivalentes estava para se concretizar. A perpetuação da segregação racial foi reforçada na medida em que os escravizados libertos pelas alforrias, com a Lei Áurea em 1888, foram dispersados sem quaisquer indenizações, políticas públicas que os amparassem com moradia ou renda financeira nem outra ação de integração civil dos mais de 800 mil negros recém-desabrigados.

A migração dos povos negros, em vista disso, para localidades precárias, como os barracões criados nas favelas modernas, também expôs o fator da miséria e incitação de preconceitos e problemas desumanos oriundos da exclusão social acometida pela dívida histórica do racismo. As relações constituintes da estrutura social de base capitalista assentam-se em políticas, concepções, discursos e julgamentos sistematicamente desproporcionais e injustos às comunidades negras e indígenas, não havendo consideração das circunstâncias violentas que as circundam até hoje como forma de desqualificação de suas vozes e existências.

Conforme mostra o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019) no Sistema de Informações e Indicadores Culturais de 2007 a 2018, o acesso à cultura realça a exclusão social: 37,5% da população preta ou parda não mora próxima a museus, comparado a 25,4% da branca; 74,4% autodeclarados brancos alegam morar em locais com teatros ou salas de espetáculo, contra 64,8% pretos ou pardos; quanto a cinemas, 44% de negros ou pardos não residem nas proximidades, ao passo que 65,2% de brancos, sim. A pesquisa parte do convênio entre o IBGE e o Ministério da Cultura e auxilia na visualização de disparidades quanto à acessibilidade do setor cultural e escassez de subsídios nessa área para pessoas com escolaridade incompleta ou com poder aquisitivo baixo.

Observa-se por essas estatísticas que as desigualdades no campo cultural contribuem para fortalecer um imaginário social racista – com a ajuda dos meios de comunicação, sistema educacional e outros mecanismos de ampla difusão – o qual intensifica preconceitos que ligam comunidades periféricas, marginalizadas, com posições sociais menos desfavorecidas e sem notoriedade. Instituições detentoras de poder na sociedade, como a escola, reforçam uma visão de mundo que “negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura,





ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes” (ALMEIDA, 2019, p. 42). Acontece, pois, uma anulação compulsória da existência negra na indústria cultural, entrelaçando-se com a história escravagista do país.

Na literatura brasileira, a imagem do negro foi apropriada inicialmente no século XVII, tendo poetas do Barroco, como Gregório de Matos, tematizando o escravizado africano como um indivíduo inferior, passivo e menosprezável. A citar, é visto, em seu famoso poema “Torna a definir o poeta os maos modos de obrar na governança da bahia, principalmente naquela universal fome, que padecia a cidade”, a exibição de um repúdio perante pretos, mestiços e mulatos, além de, em outros, vincular as escravas a serviços sexuais.

A partir do Romantismo no século XIX, especialmente na 3ª fase do movimento, a exposição do negro em produções literárias intensificou-se, com os sofrimentos da vida explorada, ganhando espaços nos textos de grandes escritores e efervescendo a causa abolicionista. Apesar disso, associações com características estereotipadas não se desvaneceram, havendo obras com tom de desprezo e sequências de omissões intencionais e truculentas para a identidade do negro.

Classificada como a obra que inaugurou o Romantismo no Brasil, “Suspiros Poéticos e Saudades”, autoria de Gonçalves de Magalhães em 1836, escancara uma caricatura melancólica e fraca do negro. Outro poeta renomado, Castro Alves, embora tenha sido designado como poeta dos escravos, manifesta a concepção de vítima do ser negro, retratado sempre como oprimido, que só alcançaria liberdade real se morresse, em seu poema “A Cruz da Estrada”.

Paralelamente, havia o embranquecimento de personagens – fenômeno que perpassava diversas áreas artísticas – que obtiveram, minimamente, um realce na narrativa. Bernardo Guimarães não desviou dessas deturpações em “A escrava Isaura”, de 1875, ao centralizar o enredo na escrava miscigenada, de pele branca, letrada e bem-vinda na casa grande. O autor negou o espaço do sofrimento do negro para dar à protagonista um final próspero ao lado de um homem branco.

A corrupção identitária do negro abrangeu, inclusive, as crianças, como é visto na peça teatral de 1857, “O demônio familiar”, de José de Alencar. Pedro, o escravizado doméstico, caminha pela desonestidade e imprudência, características projetadas no personagem para reforçar o lugar de submissão associado aos negros. O desfecho da peça inclui um sermão moralizador do antigo senhor ao menino.

A primeira romancista negra do Brasil, a professora Maria Firmina dos Reis, presenteou o campo literário com sua escrita antiescravista e consciente de “Úrsula”, publicada em 1859, embora tenha sido amplamente apreciado agora na contemporaneidade. Desvelou um ineditismo também por dar espaço de destaque aos oprimidos sem violentá-los com a perspectiva eurocêntrica vigente, manifestando posicionamentos abolicionistas e críticos ao sistema patriarcal por meio de negros,



mulheres e escravizados. Os personagens principais são brancos e formam um triângulo amoroso, mas há relevância dada aos escravos Tulio, Susana e Antero, essenciais para o progresso da trama.

O apagamento da humanidade e autenticidade dos negros era garantido enquanto não atuavam como narradores de seus próprios sofrimentos e abusos, e, por isso, houve relutância no desenvolvimento aprofundado de personagens não-brancos na literatura. Tal como é, apenas em 1881, na fase naturalista da literatura brasileira, surge o primeiro protagonista negro, no romance “O mulato”, de Aluísio de Azevedo. Essa resistência, alimentada pelo racismo estrutural<sup>234</sup>, alocado desde a invasão colonizadora de 1500 no país, corrói as relações sociais e condições dadas aos corpos negros, minando as oportunidades de reverberar as vozes silenciadas por décadas, tanto na exterioridade do texto (autoria) quanto na interioridade (protagonismo).

Apesar dos avanços feitos na amplificação pluricultural do campo literário, ainda hoje o negro é corrompido por arquétipos de vitimismo, sexualização, brutalidade, incompetência, etc., além da autoria negra ser infimamente publicada e disseminada. Regina Dalcastagnè (2005), em sua pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, mapeou romances de 1990 a 2004 das três editoras mais bem ranqueadas por figuras do meio literário – Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco – a fim de indicar o percentual de participação dos negros nessas obras.

Dentre os 165 escritores, 93,9% eram brancos. Quanto às personagens, 79,8% foram descritas como brancas, e apenas 7,9%, como negras (DALCASTAGNÈ, 2005). Os números discrepantes espelham a cruel desigualdade social enfrentada no país que permanece flertando com pensamentos colonizadores e eurocêntricos enquanto deixa à deriva o segmento social descendente de escravizados, como coadjuvantes e nada mais. A discriminação, ou seja, a rejeição do outro por preconceito, está presente na produção literária por ser um campo de reivindicações e legitimações, atuando como “reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder” (CUTI, 2010, p. 21). Essa desigualdade paira nas salas de aula contemporâneas.

Os textos que são apresentados aos estudantes e contêm essa discrepância étnico-racial precisam ser revistos, pois uma das incumbências da Educação Básica é promover um multipluralismo de discussões e aprendizagens para uma formação humana integral e de sociedade democrática, inclusiva e igualitária, preconiza a Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017). O diálogo e o respeito são pilstras importantes para um ensino que estima os direitos humanos, “com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes,

---

<sup>234</sup> O conceito defendido por Silvio Almeida (2019) entende que o racismo é parte de um processo não isolado, decorrente da própria estrutura social, política e econômica da sociedade. Nela, enraízam-se ideologias e condutas vexatórias à população negra – como seu encarceramento sistemático e inferiorização no mercado de trabalho –, fundantes da exploração capitalista desde os tempos feudais e escravagistas.



identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza” (BRASIL, 2017, p. 10).

Nesse sentido, os pressupostos de Édouard Glissant (2005) agregam em discussões sobre a importância da interrelação de produções culturais diversificadas com o propósito de expandir o alcance de coletividades tradicionalmente afastadas do cenário político-econômico. É por meio de domínios artísticos, como a literatura, que a heterogeneidade sociocultural conquistará uma emancipação das imagens identitárias formuladas erroneamente, baseadas em estigmas, e combaterá o processo de uniformização das culturas causado pelos poderes dominantes.

Em razão disso, a alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/96), mediante a sanção da Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003, responsável por incluir a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" no currículo oficial da Rede de Ensino (BRASIL, 2003), revela-se como uma mudança proeminente no sentido de romper com o pensamento colonial eurocêntrico. Investigar a sociodiversidade do Brasil com os estudantes para que os complexos aspectos da história da cultura afro-brasileira e indígena sejam reconhecidos como formadores da população nacional é de suma importância quando se tem o objetivo de desconstruir um imaginário coletivo pejorativo e racista das próximas gerações.

Indagações acerca de visões estereotipadas dos afrodescendentes e nativos da nação são pertinentes no currículo da Educação Básica na tentativa de extinguir a hierarquização com os parâmetros da colonização europeia, bem como com outros países dominantes na geopolítica. Segundo Antonino et al (2014), a Lei nº 10.639/2003 vigoriza o rompimento da estrutura entre colonizador e colonizado por “retirar o negro do lugar periférico a que foi historicamente relegado e reconhecê-lo como sujeito ativo na história do povo brasileiro” (ANTONINO ET AL, 2014, p. 4). Estuda-se, portanto, as contribuições em múltiplos campos do coletivo e cultura negra e suas subjetividades.

Em busca de reparação histórica dos anos de truculência e agressão contra os povos escravizados, os quais foram destinados a um espaço deixados em um espaço de invisibilidade, assim como os milhares de documentos relacionados à escravidão – queimados a mando do Ministro da Fazenda Rui Barbosa, em 1891 –, as representações da identidade negra devem reverberar nos espaços pedagógicos. Dessa maneira, os educandos perceberão “que existem outros referenciais de produção, circulação e transmissão de conhecimentos, que podem se entrecruzar com aqueles considerados consagrados nos espaços formais de produção de saber” (BRASIL, 2017, p. 401).

Para sair desse lugar de imposição e apagamento imposto a esses povos, a literatura contemporânea tornou-se a travessia na medida em que exerce a função de edificar e validar





representações do mundo real. É também esfera que reproduz *status*, campo para amplificar discursos a favor de uma ideologia por meio da tessitura literária. “E a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação”, defende Cuti (2010, p. 13), por consequência há de ser democratizada.

Ter a classificação de autor ou autora é custosa e rodeada de condições as quais nem todos realmente têm acesso, embora a ideia de democracia traga isso. Inclui, como elenca Cuti (2010), “o acesso à alfabetização, à leitura e à prática da escrita literária, aquisição de bens culturais (livros, CDs, DVDs), disponibilidade de tempo, isolamento físico com espaço adequado para produção de textos, equipamentos para a escrita e pesquisa [...]” (CUTI, 2010, p. 32). Em síntese, além da educação formal provida pela escola, é necessária uma aprendizagem informal e continuada por intermédio de cursos de extensão, redação, autodidatismo, entre outros.

Há de se romper com um ciclo opressor aplicado à comunidade negra, considerando que ela, por vezes, nem tem recursos e estímulos para ser integrada efetivamente como produtora, nem se vê representada significativamente nas manifestações artísticas. Minimiza-se, assim, os casos de ascensão de negros em espaços culturais de prestígio, como evidenciado por Dalcastagnè (2005) nas editoras proeminentes da época. Capacitar a proliferação de identidades e vivências de grupos sociais periféricos é também facilitar que a nova geração encontre inspirações nos conteúdos que consomem, reconhecendo-se em papéis sociais e discursos significantes.

A distribuição de renda no país, também interligada ao racismo e concentração de poder, é uma grande razão para que ocorra tal negligência cultural para determinados grupos sociais. É fundamental, dessa forma, que as políticas educacionais viabilizem um ensino comprometido com a Lei Federal 10.639/03 e a Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU), no entanto a educação não pode atuar sozinha nem carregar o fardo de ser a solução para essa desigualdade gritante.

O Estado, os órgãos governamentais e demais instituições importantes no âmbito nacional têm a responsabilidade de participar e financiar movimentos emancipatórios da comunidade negra a fim de ganhar o reconhecimento devido, por exemplo, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Em 2021, Gilberto Gil – artista negro e famoso internacionalmente – foi eleito para a cadeira número 20 da ABL, fundada junto a Machado de Assis, sendo apenas o segundo brasileiro negro a compor a casa. A instituição, que já dispensou os primorosos escritores Salgado Maranhão e Conceição Evaristo, retém como perfil majoritário dos integrantes o sexo masculino e pele branca.



## Literatura negro-brasileira como unidade de ensino

A monopolização de discursos – regidos na literatura e em tantas outras áreas por homens brancos de classe média – instaura padrões ideologicamente orquestrados que apenas nutrem desigualdades e a censura social raramente mencionada em textos canonizados. Invocar debates e reflexões contra o preconceito racial fomentam a busca por uma educação igualitária, crítica e libertadora, além do enaltecimento étnico-cultural, pois “Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14). Inserir a literatura negro-brasileira como unidade de ensino é, nesse sentido, não somente uma obrigação legal das instituições educacionais, como igualmente um dever histórico.

Dentro da trajetória literária de cada país, há recortes os quais criam vertentes, separando produções literárias com base em particularidades que as definem. Os traços frequentemente destacados para tal categorização são a estilística e o regionalismo, porém o fator maior é que partem de um desejo coletivo de representar uma fatia cultural da sociedade na qual se encontra. De acordo com Cuti (2010), as vertentes criadas têm pretextos de cunho político-ideológico e anseiam por “dar a conhecer as suas realidades locais, funcionam como propulsores e legitimadores, no plano nacional, da produção de livros de ficção e poesia” (CUTI, 2010, p. 36).

Considerando que a subjetividade coletiva da população negra sofreu apagamento por séculos, a necessidade de instituir uma literatura voltada para o sujeito étnico do discurso emerge latente como via emancipatória. Em determinados registros acadêmicos, ora se fala de literatura afro-brasileira, ora de literatura negro-brasileira, termo este preferencial ao Cuti (2010) por especificar escritas e narrativas pertencentes aos negros, que suportam em sua cor de pele, não apenas em sua descendência afro-brasileira, a violência cotidiana do racismo estrutural.

De fato, a questão da subjetividade e a resistência identitária devem ser norteadores de uma educação decolonial, empenhada em dismantellar padronizações eurocêntricas e fundadas na lógica do colonialismo, fundamentando o ensino em lugares socioideológicos consoantes à realidade miscigenada do Brasil. As unidades de ensino devem possibilitar transgressões de discursos hierárquicos e dominantes, ao passo que fomenta a poética da Relação de Glissant (2005), a qual não garante o fim de tais práticas, mas impulsiona uma troca equivalente das culturas em articulação, “ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro” (GLISSANT, 2005, p. 22).



## **Autores negros na educação da planície campista: Adriana Medeiros e Daiane Gomes**

A literatura de autoria negra perpassa as determinações inclusas na BNCC além da disciplina de Língua Portuguesa. Incita preceitos de relações étnico-raciais no ambiente escolar, concedendo à formação estudantil a complexidade necessária para que os educandos constatem preconceitos naturalizados, discursos racistas e posicionamentos discriminatórios. Com o propósito de instruir docentes comprometidos com o avanço de uma educação mais inclusiva, torna-se pertinente investigar maneiras de integrar organicamente obras de autores negros, em especial os regionais e nacionais, nos planejamentos docentes.

Em vista disso, para considerarmos as produções literárias como unidades de ensino, é fundamental que haja uma análise relacionada às competências potencialmente despertadas no contato com cada texto. Tal verificação será baseada nas aprendizagens essenciais definidas na BNCC, desde as competências gerais para a Educação Básica até os conjuntos de habilidades da área de ensino de língua materna, além de ressaltar quais conteúdos curriculares podem ser elucidados por meio das leituras.

A começar, o poema “África em mim”, escrito pela professora campista Adriana Medeiros, evoca signos da matriz africana, como divindades da Umbanda e artefatos culturais (Fig. 1), no intuito de exteriorizar uma adoração por sua origem afro-brasileira, em vez de renegá-la por repressão social ou religiosa.

Fig. 1 – Poema “África em mim”, de Adriana Medeiros

**ÁFRICA EM MIM**  
Adriana Medeiros das Pretas

<p>Quando eu nasci, Uma Oxum Apará, Dessas que nascem Da união entre Xangô e Obá E carregam espelho e espada nas mãos. Disse: Vai ser artista/poeta na vida!</p> <p>Não sou tão poeta Mas sei interpretar Visto-me de ouro e rosa Sou calma e agressiva Depende daquele que me encarar</p> <p>Aprendi a ser como os bambus Das cercanias das cachoeiras Envergo, mas não me dobro. Temo as coisas que não vejo Combato cada uma com a espada Que me foi dada e deixo meu inimigo Olhar no espelho de meus olhos E saber que, pra mim, ele não vale nada.</p>	<p>Danço pra quem quiser Sorrio como o rio que passa Sou de Ogum a mulher Em meu corpo reina Iansã Seis meses guerreira Seis meses Oxum em sua doçura Mas não me venha com branduras Nas águas dos rios, sei mais que nadar</p> <p>Eu podia fazer de mim outra escrita Esconder-me em templos mais aceitos Fingir ler uma gênese que não decifro Mas esses mistérios Mas esses tambores Esses oris Abadás Pombas Giras Pretos Velhos Exus Pontos e Panos Me deixam no mundo girando Fazendo uma África dentro de mim "Oré yeye ofideriman!"</p>
--	---

Fonte: elaborada pelas autoras.





Conforme visto, o apreço do eu lírico pela sua descendência encabeça o poema, citando vínculo com as figuras religiosas Oxum Opará (ou Apará), Xangô e Obá. Flerta com a metalinguagem sem adentrá-la ao mencionar sua aptidão como poeta e, a partir disso, tece versos ornamentados de figuras de linguagem.

Em “Sou calma e agressiva/ Depende daquele que me encarar” (linhas 10-11), localiza-se uma antítese com a pretensão de destacar a flexibilidade do eu lírico, adaptando-se aos contextos que se expõe. Prossegue com essa ideia ao realizar uma comparação entre o eu lírico e os bambus (linhas 12-14), mais uma vez atribuindo-lhe a capacidade de ser maleável, de acordo com as situações e dificuldades, e resistente.

Há coesões referenciais para a construção lógica do texto, como as reiterações dos termos “espada” e “espelho”, mencionados inicialmente na primeira estrofe como os símbolos da guerreira Oxum Opará. A repetição serve para sustentar a ideia de que tais itens – que fazem analogias a particularidades do eu lírico – são heranças de sua origem para se proteger de “coisas que não são vistas”, porém precisam ser combatidas como inimigas. Aqui uma interpretação plausível para os leitores minuciosos, conduzidos neste caso por educadores, é que exista uma inferência para preconceitos sofridos por quem pertence à religião Umbanda, ou quem apenas se identifica com as representações de seus descendentes africanos.

Como respaldo a isso, têm-se as seguintes observações: o verbo utilizado, “combater”, o qual é empregado nos contextos em que ocorre condutas discriminatórias como o racismo; o caráter abstrato que é dado para o inimigo, que não é palpável e, no entanto, responsável por causar temor e necessidade de proteção; e a conjuração do “espelho” e da “espada”, novamente como representações da religião citada, para resguardá-lo do perigo, uma espécie de resiliência e anulação do desprezo imposto pelo “hipotético” agressor vindas de uma consolidação da crença, uma prática de resistência (ALMEIDA, 2019).

Na terceira estrofe, o sentido destacado é a autossuficiência do eu lírico, uma mulher que tem formosura entre danças e risos, guerreira e, apesar de ter momentos de “doçura” – traço que usualmente, na sociedade patriarcal, é associado a ingenuidade ou vulnerabilidade –, dispensa “branduras”, pois “nas águas dos rios, sabe mais que nadar”. Segue exaltando a cultura e as crenças com as quais se identifica quando faz referência à história de Ogum e Iansã, a transição a cada seis meses. A contemplação da matriz africana ocupa toda a última estrofe – tambores, exus e outros elementos culturais se entrecruzam –, intensificando a coerência semântica do poema.

Enquanto o eu lírico alega que tal proximidade com as tradições e símbolos culturais criam a própria África dentro de si, uma metáfora para expressar a grandiosidade que tudo isso representa diante de sua formação como pessoa, ainda indica um certo fardo por cultivá-los: “Eu podia fazer

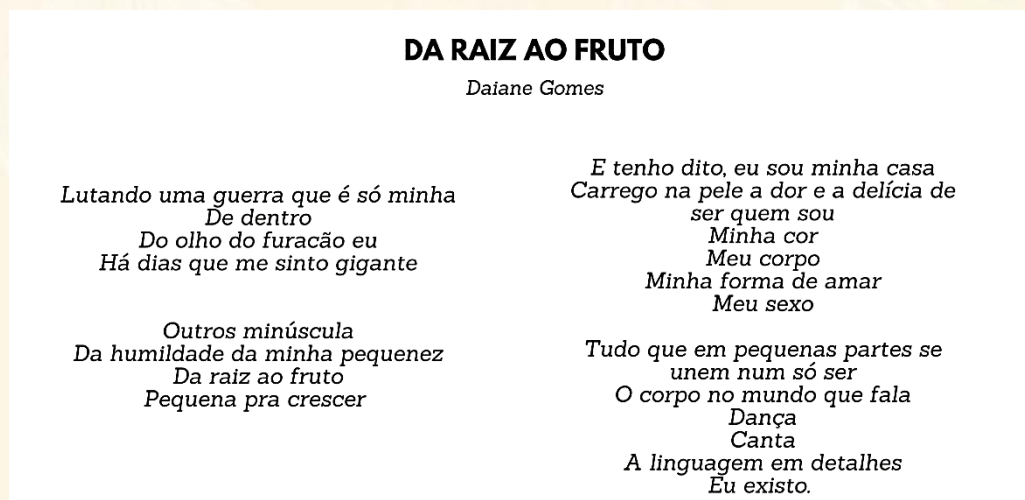


de mim outra escrita/ Esconder-me em templos mais aceitos/ Fingir ler uma gênese que não decifro” (linhas 29-33). Uma fuga da intolerância religiosa sofrida, a qual não existiria se frequentasse templos mais estimados popularmente no Brasil, como a igreja católica e evangélica, e se adequar a outros dogmas sagrados.

Nesse sentido, o eu lírico, mulher descendente de africanos e umbandista, seria sujeitado a uma reescrita de sua identidade, a uma subversão. A obra manifesta uma opressão realista, uma vez que “a língua impele ao sujeito negro uma estranheza sobre a fala de seus ancestrais ou ainda o faz ter auto-ódio da herança africana nas religiões de matriz africana” (NASCIMENTO, 2019, p. 24), mesmo que todos reproduzam naturalmente expressões oriundas das línguas africanas. O poema é finalizado com a saudação umbandista “Oré yeye ofideriman!”.

Dando prosseguimento à análise, a produção literária selecionada de Daiane Gomes, moradora da planície campista desde nova, cantora e poeta, intitula-se “Da raiz ao fruto” (Fig. 2).

Fig. 2 – Poema “Da raiz ao fruto”, de Daiane Gomes



Fonte: elaborada pelas autoras.

Inicia-se com o léxico permeando a semântica de perigo, suscitada pelos termos “Lutando”, “guerra” e “furacão”. É ressaltada uma batalha, primeiramente, pessoal, individualizando o problema do eu lírico, o qual parece ser algo intrínseco ao metaforizar um olho de furacão, como seu núcleo vital, “de dentro”. O verso “Há dias que me sinto gigante” (linha 4) anuncia uma próxima estrofe recheada de alegoria na função de retratar sentimentos de insuficiência e receio de transformar-se em algo eminente.

Esse conflito interno é identificado como fruto de influências externas na terceira estrofe: suas especificidades, como cor da pele, corpo, forma de amar e sexo, fazem com que a sociedade lhe imponha dor, aqui abrindo lacunas para os mais diversos tipos de sofrimento. Não é necessário muito esforço na prática de leitura do texto para depreender, por meio dos indícios de



interdiscursividade, que há alusões para o racismo, sexismo – mais especificamente o machismo, visto que é possível identificar concordâncias nominais no feminino –, homofobia e depreciações relacionadas ao corpo, como a gordofobia, por exemplo.

Outro detalhe essencial na leitura é que, embora haja uma luta proclamada em seu interior devido às dores incutidas, o eu lírico abraça as suas particularidades, usando a linguagem conotativa para chamar a si de lar e, assim, reafirmando sua felicidade em ser como é. Em seus últimos versos, há o encerramento do raciocínio posto no poema, o qual certifica que a união das singularidades que pertencem ao eu lírico sejam reverberadas e manifestadas sem amarras e reprimendas pelas artes e pela linguagem, edificando sua existência e contrapondo-se à invisibilidade que é coagida.

No fim, a luta individualizada desenreda-se sendo uma luta coletiva que abrange identidades marginalizadas coexistindo, convivendo com depreciações que, quando descoladas da conjuntura histórica e ideológica, parecem recair como julgamentos pessoais. Por fim, os poemas revelam a potência da linguagem, a qual, declara Nascimento (2019, p. 29), configura-se “como uma das maiores ferramentas usadas para o processo de dominação dos não brancos”, da mesma maneira que foi um dos instrumentos utilizados para a repressão colonial.

Em vista dos pontos destacados separadamente nos textos analisados, os seguintes conhecimentos e práticas elencados na BNCC podem ser explorados nessas produções literárias como unidades de ensino:

- a) Todas as competências específicas da disciplina Língua Portuguesa, exceto a 10<sup>a</sup>, podem ser atendidas inserindo as duas obras analisadas no contexto escolar, tanto no Ensino Fundamental como no Ensino Médio, visto que são as mesmas em ambos os níveis, porém capacitadas de forma mais aprofundada nos anos finais da Educação Básica. Presume-se que as competências mais acentuadas na leitura e reflexão dos textos seriam: 1. Compreender a língua como fenômeno cultural, histórico, social, variável, heterogêneo e sensível aos contextos de uso, reconhecendo-a como meio de construção de identidades de seus usuários e da comunidade a que pertencem; 6. Analisar informações, argumentos e opiniões manifestados em interações sociais e nos meios de comunicação, posicionando-se ética e criticamente em relação a conteúdos discriminatórios que ferem direitos humanos e ambientais; 7. Reconhecer o texto como lugar de manifestação e negociação de sentidos, valores e ideologias; e 9. Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura.





- b) As práticas do Eixo Leitura que seriam mobilizadas: reconstrução e reflexão sobre as condições de produção e recepção dos textos pertencentes a diferentes gêneros e que circulam nas diferentes mídias e esferas/campos de atividade humana; dialogia e relação entre textos; reconstrução da textualidade, recuperação e análise da organização textual, da progressão temática e estabelecimento de relações entre as partes do texto; reflexão crítica sobre as temáticas tratadas e validade das informações; compreensão dos efeitos de sentido provocados pelos usos de recursos linguísticos e multissemióticos em textos pertencentes a gêneros diversos; estratégias e procedimentos de leitura; e adesão às práticas de leitura.
- c) As práticas do Eixo Análise Linguística/Semiótica que seriam mobilizadas: Morfossintaxe; sintaxe; semântica; e variação linguística.

Conforme Antonino *et al* destacam, a sensibilização provocada por meio da Literatura é capaz de acarretar reflexões que revelam ao aluno, no contexto, uma expansão do mundo com maior respeito e receptividade a essa interpenetração cultural. Desse modo, a aplicação da Lei 10.639 tem caráter humanizador ao viabilizar o reconhecimento de uma identidade coletiva de sujeitos negligenciados nos processos de formação da nação. As disparidades nas relações sociorraciais só serão efetivamente desfeitas a partir de “ações afirmativas por parte do Estado a fim de possibilitar a inclusão daqueles que historicamente foram apartados da sociedade, garantindo-se o acesso à educação e aos meios de desenvolvimento e de promoção humana” (ANTONINO *et al*, 2014, p. 3).

Como efeito, por mais que a representatividade nos espaços de proliferação de ideias e conhecimentos seja uma conquista de cunho emancipatório e influencie as instituições públicas e privadas, elas, “como parte da sociedade, também carregam em si os conflitos existentes na sociedade” (ALMEIDA, 2019, p. 27), ou seja, a representatividade não é sinônimo de uma reconfiguração das relações de poder as quais originam a desigualdade em sistemas capitalistas. É fundamental assinalar, em vista disso, que todas as medidas debatidas ao longo deste artigo são insuficientes se as instituições de poder político-econômico não se responsabilizarem com práticas promotoras de uma conscientização da desigualdade racial.

### Conclusão

No Brasil, um país reconhecidamente diverso nos âmbitos cultural e racial, o conservadorismo e pensamento colonial perduram entre discursos políticos e, inclusive, educacionais. As profundas marginalizações de múltiplas comunidades, o empenho comedido dos sistemas de ensino para a integração de conteúdos e materiais que permeiam a cultura de matriz africana e as lutas da identidade negro-brasileira e as insuficientes políticas públicas que fomentam



mobilizações antirracistas são obstáculos frente à emergência de romper os estigmas discriminatórios e a exclusão dos negros em posições de notoriedade.

À vista disso, o dever de construir espaços comprometidos em reduzir a segregação social é estabelecido como primordial para um desenvolvimento sustentável e inclusivo nas sociedades, finalidade da Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas. As ramificações culturais e a heterogeneidade de enunciados devem ser consideradas na concepção dos currículos e propostas pedagógicas do ensino de Língua Portuguesa, regulando-os a partir das identidades linguísticas, étnicas e culturais encontradas nas salas de aula.

Em síntese, este artigo defende, tal qual o projeto científico que o originou, uma educação decolonial, a qual elucide os educandos sobre as complexidades existentes nos povos historicamente colonizados e a função emancipatória da literatura. Paralelamente, beneficia-se o respeito étnico-racial por meio de discussões e leituras conduzidas, apresentando artistas e intelectuais negros para estimular os estudantes a se identificarem nas narrativas descobertas, encorajá-los a navegar no mundo literário que, por séculos, foi negado aos seus ancestrais.

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ANTONINO, Maria Do Socorro Flor *et al.* *Raízes da história: contribuições do texto literário à efetivação da lei 10.639/03*. Anais I CINTEDI... Campina Grande: Realize Editora, 2014. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/9190>. Acesso em: 11 nov. 2021.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 1-1, 10 jan. 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação; Conselho Pleno. Resolução nº 1, de 17 de junho de 2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. *Diário Oficial da União*, Brasília, 22 de junho de 2004, Seção 1, p. 11.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2017.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. 185 p.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>. Acesso em: 31 out. 2021.



GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176 p.

IBGE. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2018*. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. 267 p.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019. 124 p.





## TÚLIO: O HOMEM PRETO IMPROVÁVEL: SIM, HOMEM (PRETO) CHORA!

Adeilda do Nascimento Oliveira – (UFRRJ - IM)<sup>235</sup>

Fernanda Felisberto da Silva – (UFRRJ - IM)<sup>236</sup>

**Resumo:** Maria Firmina dos Reis nasceu em 11 de março de 1822, São Luís – Maranhão e morreu em 11 de novembro de 1917, Guimarães– Maranhão. É considerada a pioneira no que tange a um romance abolicionista escrito por mulher na América Latina. O presente trabalho objetiva expor a principal publicação – o romance abolicionista *Úrsula* (1859) - dessa autora que foi: preta, nordestina, educadora, abolicionista, poetisa, contista, cronista, folclorista, musicista, romancista; já que, historicamente, há silenciamento e apagamento de escritores/as negros/as. Aludindo a temáticas que, nas entrelinhas, circundam a narrativa, a exemplo de: identidade, raça, estereótipo e masculinidades. Para tal, foram evocados nomes de teóricos/as preto/as, como: Caio Cesar (2019), Fernanda Miranda (2019), Luiz Cuti Silva (2010), Miriam Alves (2010) e Stuart Hall (2006). Através da análise minuciosa do único romance escrito por Firmina, *Úrsula* (1859), é perceptível que a produção narra um Brasil da época mais próximo do verdadeiro, desmistifica o homem preto feroz e insensível. Contraria o imaginário do homem branco salvador e herói da nação. Maria Firmina foi uma autora à frente do seu tempo que, ultrapassou as barreiras do racismo e do machismo e imprimiu a sua marca com uma escrita feita a partir do prisma antirracista, nos deixando um legado sem precedentes.

**Palavras-chave:** Maria Firmina; Abolicionismo; Literatura Oitocentista; Masculinidades; Transgressão.

### Túlio: o *homem* preto improvável

Maria Firmina dos Reis nasceu em 11 de março de 1822, São Luís – Maranhão e morreu em 11 de novembro de 1917, Guimarães– Maranhão. É considerada a pioneira no que tange a um romance abolicionista escrito por mulher na América Latina. O presente trabalho objetiva expor a principal publicação – o romance abolicionista *Úrsula* (1859) - dessa autora que foi: preta, nordestina, educadora, abolicionista, poetisa, contista, cronista, folclorista, musicista, romancista; já que, historicamente, há silenciamento e apagamento de escritores/as negros/as. Aludindo a temáticas que, nas entrelinhas, circundam a narrativa, a exemplo de: identidade, raça, estereótipo e masculinidades. Maria Firmina dos Reis utilizou toda a perspicácia que era possível no momento em que viveu ao narrar de maneira transgressora a masculinidade preta e seus desdobramentos perante a sociedade do século XIX – mas que perduram até os hodiernos dias. Como sinaliza a intelectual Mirian Cristina “[...] faz da escrita ferramenta subversiva [...]” (2018, p. 230). Destacando que a discussão será pautada através do prisma de pressupostos atuais, período pelo qual os debates sobre masculinidades, acima de tudo as pretas, estão em processo de intensificação e que mesmo sem fazer parte deles, Firmina consegue, cuidadosamente, tratá-los da melhor forma que era possível em sua condição de mulher preta escritora, na época.

<sup>235</sup> Graduada em Letras – Português/Literaturas, [adeildavieira@outlook.com](mailto:adeildavieira@outlook.com)

<sup>236</sup> Doutora em Letras, [fefelisb2009@gmail.com](mailto:fefelisb2009@gmail.com)



Em acordo com o sociólogo Stuart Hall, a identidade não é construída de maneira biológica, como muitos acreditaram durante muito tempo, e sim de forma histórica. Em outro termo, a identidade é atravessada e atravessa as culturas que nos cercam e ao mesmo tempo, não são fixas; contrariamente, sofre modificações constantemente. O processo de identificação não é inerente à natureza humana, ele se faz atuante ao passo que representações são concebidas. A literatura absorta em ideias não antirracistas compactuou com diversas produções que almejou estabelecer padrões para caracterizar personagens não brancas. O autor também postula que, “a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica.” (2006, p. 62). E é seguindo a linha de raciocínio de que a classificação supracitada faz parte do campo discursivo e que foi moldada, tal qual, o “ser homem” que o capítulo tomará seu curso.

No primeiro capítulo do romance *Úrsula* (1859), intitulado “Duas almas generosas”, a escritora rompe a corrente canônica que liga autores literários da fase escravocrata, sobretudo, durante o romantismo, que inferioriza o homem preto de todas as formas. Rafael Balseiro Zin – estudioso de Maria Firmina e sua literatura - apresenta uma das definições atribuídas ao conjunto literário que cristalizou tal representação.

Por cânone entende-se o elenco daquelas obras que, a partir de juízos de valor de parte de críticos e historiadores da literatura, ganharam o estatuto de obras representativas, não só por virem ao encontro de um consenso em torno de certa definição de literatura, mas também por conterem representações de identidade. (ZIN, 2018, p. 14).

O escritor Luiz Cuti nos elucidar: “[...] A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade. [...]” (2010, p.16). Com isso, temos que, Túlio, um jovem – aproximadamente, 25 anos - escravizado, recebe de volta a sua humanidade que, ao contrário do que foi disseminado, não é retirada somente de quem sofre tal barbárie – a escravização; mas também de quem a comete. A apresentação da personagem já é introduzida pelo termo que lhe confere o estado de ser humano, categoria que, naquela época, não competia ao povo preto e outros povos que também foram subjugados sequer cogitar a mínima possibilidade de fazer parte, sendo julgados como subumanos.

Nesse comenos alguém despontou longe, como se fora um ponto negro no extremo horizonte. Esse alguém, que pouco e pouco avultava, era um **homem**, e mais tarde suas formas já melhor se distinguiam. Trazia ele um quer que era que de longe mal se conhecia e que, descansando sobre um dos ombros, obrigava-o a reclinar a cabeça para o lado oposto. Todavia essa carga era bastante leve – um cântaro ou uma bilha; o homem ia sem dúvida em demanda de alguma fonte. (REIS, 2018, p.17, grifo meu).

Fernanda Miranda evidencia o movimento de retirada e devolução dessa humanidade. “[...] a categoria “humanidade”, da mesma forma que a categoria “universal”, não estava disponível para



todos: se negros e ameríndios compartilhassem o mesmo *status* de humano que os brancos, teria sido difícil sustentar a escravidão e o genocídio étnico [...]” (MIRANDA, 2019, p. 87). E completa:

[...] a descrição de que à distância se aproximava “um homem” contém um *a priori* fundamental, que consiste em restituir ao negro sua condição de Humanidade – uma categoria filosófica e política que ainda hoje não engloba a totalidade da população do mundo, e que era altamente excludente e restritiva no contexto do século XIX. (MIRANDA, 2019, p. 99).

É importante notar que a humanidade é devolvida e reposta também através até mesmo dos adjetivos que estão ligados a Túlio. Como, por exemplo: “jovem negro” e “generoso rapaz” (REIS, 2018, p.21). Inovador, até então, características boas ou neutras sendo atribuídas a uma personagem negra.

Durante a mesma época, existiam obras em que “Os românticos brasileiros quase em nada divergiram desse paradigma, pois seus textos indicam terem celebrado uma espécie de pacto com o grupo hegemônico a que pertenciam (a burguesia e os grandes proprietários de terras e **de gente**) [...]” (MARQUES, 2018, p. 31, grifos meus).

Fora absurdo pretender que a ingratidão às vezes até profundamente perversa dos crioulos amorosamente criados por seus senhores é neles inata ou condição natural da sua raça: a fonte do mal, que é mais negra do que a cor desses infelizes, é a escravidão, a consciência desse estado violenta e barbaramente imposto, estado lúgubre, revoltante, condição ignóbil, mãe do ódio, pústula encerradora de raiva, pantanal dos vícios mais torpes que degeneram, infeccionam, e tornam perverso o coração da vítima, o coração do escravo. (MACEDO, 1869, p. 6).

Excerto que exemplifica contundentemente quão penetrados os princípios racistas estavam nos romances elaborados por aqueles que detinham o poder político-econômico. O trecho exposto faz parte do livro intitulado *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão* (1869), do autor Joaquim Manuel de Macedo, escrito dez anos após a publicação de *Úrsula*. Composto por três narrativas que levam o nome da personagem principal de cada uma das histórias, segue o perfil totalmente contrário ao que se diz disposto: lutar a favor da abolição. Ou até o faz, entretanto, por uma vereda tortuosa, posto que, defende o término do período da escravatura; mas para isso, afirma que o escravizado foi corrompido ou já carrega em si o mal, mostrando ser um perigo às famílias de bem que os acolheram em seus lares e fazendas.

Justificativa do próprio estilo literário da época que correspondia ao denominado **romance de tese**; isto é, através da narrativa, tentava persuadir o leitor de algo. O dado de cada designação ser acompanhada por um adjetivo pejorativo ou que simplesmente indique a função exercida por





tal personagem já diz muito sobre o romance: SIMEÃO, O CRIOULO/ PAI- RAIOL, O FEITICEIRO/ LUCINDA, A MUCAMA.

Como prova a afirmativa de Cuti, “A literatura brasileira de brancos vai se pautar pela tarefa de reforçar os estereótipos da vida cotidiana, cuja função era a de impedir a autoestima do africano escravizado e de sua descendência.” (SILVA, 2010, p. 64). Outro exemplo que abrange o panorama exposto é a obra *O tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar, também contemporâneo de Firmina. A publicação conta a história de amor entre o pobre rapaz Mário e Alice. Tendo como plano de fundo a fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, localizada na zona da mata fluminense. Discute o declínio da região carioca que cultivava café durante o século XIX. Conta ainda com trama e cenário típicos do romantismo: casa-grande, sinhás, mucamas, escravizados velhos, barão, padre... A personagem preta é reproduzida da seguinte forma:

Pai Benedito **porém** era um feiticeiro de bom coração. Em vez de usar de seu poder para soprar intrigas e desavenças, ao contrario servia de conciliador em todas as brigas que se davam entre os pretos da fazenda.; aconselhava os parceiros nos casos de aperto por alguma falta; e apadrinhava o fujão perante o antigo senhor que o tinha em grande estima e muitas vezes o ia visitar na sua cabana. Quanto ao novo, não o tratava com a mesma amizade; mas rara vez lhe recusava o que pedia. (ALENCAR, 1871, p. 80, grifo meu).

Ou seja, o Pai Benedito representa uma exceção em meio à regra do conjunto de pessoas que professa a religião de matriz africana. Esse argumento pode ser verificado à proporção que, o romancista utilizou a conjunção adversativa **porém** para enfatizar que a personagem “é do bem” **apesar** de ser feiticeiro.

Há uma outra passagem em que fica notória a desvalorização e demonização da cultura e religião africana que aqui era (e ainda é!) celebrada e cultuada por aqueles(as) que foram sequestrados(as) dos seu país de origem como forma de se reinventar e resistir.

Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o *Tinhoso*; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dansarem embaixo do ipê um *samba infernal* que durava até o primeiro clarão da madrugada. Sabiam as matronas até o nome das almas do outro mundo que freqüentavam a cabana do pai Benedito, e tinham a honra de ser convidadas para o *batuque endemoniado* à sombra do ipê. (ALENCAR, 1871, p. 9, grifos meus).

Maria Firmina desfaz o pacto estabelecido tanto pela sociedade vigente quanto pelo que foi escrito, até então, no que se refere ao relacionamento entre pessoas brancas e não brancas. Entre senhores(as) e escravizados(a). Era totalmente inconcebível uma relação de afeto, amizade, gratidão entre pessoas tão diferentes, um ser tão “darwinicamente superior” (SCHWARCZ, 1993, p. 151) e outro inferior, tais como postulavam as ideias científicas da época. Como reitera a cronista



Miriam Alves, em seu livro *BrasilAfro Autorrevelado – Literatura Brasileira Contemporânea* (2010): “[...] disseminando a ideia da existência de hierarquia entre as “raças”, divididas entre superiores e inferiores, defendendo a ideia de que algumas devem assumir o poder e submeter as demais. [...]” (ALVES, 2010, p.19). O mancebo, como Tancredo foi chamado na obra até meados dela, referência importante, uma vez que, “nomear é atribuir sentidos e veicular ou esconder intenções.” (SILVA, 2010, p.30) estava vagando perdido e fraco quando Túlio o avistou e ajudou-o. É inegável a subversão de narrativa nesse momento, já que, não que Firmina tenha tido a intenção de tornar o escravizado herói (aparentemente, porque isso, só ela sabe), mas se o título tivesse de ser atribuído a alguém, talvez, pela primeira vez, não seria a uma figura branca.

E ao coração tocou-lhe piedoso interesse, vendo esse homem lançado por terra, tinto em seu próprio sangue, e ainda oprimido pelo animal já morto. E ao aproximar-se contemplou em silêncio o rosto desfigurado do mancebo; curvou-se, e pôs-lhe a mão sobre o peito e sentiu lá no fundo frouxas e espaçadas pulsações, e assomou-lhe ao rosto riso fagueiro de completo enlevo; da mais íntima satisfação. O mancebo respirava ainda. - Que ventura! – então disse ele, erguendo as mãos ao céu – que ventura, podê-lo salvar! (REIS, 2018, p. 18).

Outra coisa interessante sucedeu na mesma cena: Túlio poderia ter abandonado Tancredo e seguido o seu caminho. Estaria se vingando de todas as mazelas que a escravização lhe causou: trabalho desumano, ter sido separado da sua mãe enquanto era criança, não ser livre. Mas ele realizou uma escolha, a de *deixar viver*<sup>237</sup>. Quantos/as africanos/as e seus descendentes não foram mortos/as e silenciados/as (e ainda são) pelo poder senhorial, por mãos brancas? Por falta de intervenção justa do Estado? Mas como já foi mencionado, ele não perdeu a sensibilidade, empatia. Sinalizado por Maria Firmina (2018, p.19).

E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos e puros como a sua alma. Era infeliz, mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista... Só Deus testemunhava aquela cena tocante e admirável, tão cheia de unção e de caridoso desvelo! E ele continuava a sua obra de piedade, esperando ansioso a ressurreição do desconhecido, que tanto o interessava.

E mais uma vez, com sua maestria, Maria Firmina dribla o sistema racista e machista de uma só vez, visto que, não é uma “donzela branca em perigo em face da qual ele depositará todo o seu amor” (MARQUES, 2018, p. 50), uma mocinha doce, angelical que Túlio salva, se rende completamente apaixonado, esquecendo e perdendo tudo que passou, virando as costas para o

<sup>237</sup> Opondo-se à Necropolítica (política da/de morte, em linhas gerais), conceito cunhado pelo filósofo camaronês, Achille Mbembe, em seu ensaio de mesmo nome. Lembrando que Michel Foucault defendia a ideia de que o soberano detinha tal poder sobre a vida dos súditos. Mbembe, por sua vez, entende isso ao Estado, de várias formas. Conforme não institui uma boa educação, a saúde é precária, o lazer é selecionado geograficamente... A morte ocorre de diversas maneiras.



seu povo. Ao invés disso, “Tancredo amava apaixonadamente a essa menina de olhar meigo e arrebatador; Túlio tinha-a visto no berço, e a sua afeição para com ela era profunda e desinteressada.” (REIS, 2018, p. 96). Narrativa constante na literatura romântica que tinha por objetivo instaurar um ideal identitário em que, a pessoa branca seria a redentora e salvadora; todavia, não contava com as diferenças e peculiaridades entre os principais grupos – indígenas, africanas/os e europeus, majoritariamente de Portugal - que formaram o país que é chamado de Brasil.

Hall nos diz: “[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.” (HALL, 2006, p. 59). Concepção que agrega também a ideia de que o homem preto competirá com o homem branco em busca de status, espaço em determinadas posições. Caio Cesar exhibe no livro *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* (2019) o argumento contundente de que “Havia certo entendimento de que se relacionar com mulheres brancas e ser amado por elas nos colocava numa posição igualitária em relação aos homens brancos, era, basicamente, alcançar o auge da aceitação e da valorização.” (2019, p. 61).

Em meio aos delírios por ter sido abandonado pela mulher amada – Adelaide – e no mesmo golpe ter sido trocado pelo pai, Tancredo alforria Túlio como forma de agradecimento ao ato tão repleto de significados e simbologias. O último, por seu turno, sente que deve a sua vida e que estará ligado para sempre ao mancebo que de bom grado lhe concedeu o que todo ser humano já nasceu (ou deveria nascer) com posse: a liberdade. Firmina (2018, p.19) expressa isso consistentemente:

Tinha-se alforriado. O generoso mancebo, assim que entrou em convalescença, dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero, dizendo-lhe: — Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade. Túlio obteve, pois, por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes. Era livre como o ar, como o haviam sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África; e, como se fora a sombra do seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. Agora Túlio daria todo o seu sangue para poupar ao mancebo uma dor sequer, o mais leve pesar; a sua gratidão não conhecia limites. A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a — era feliz!

No entanto, antes disso, Túlio discorda mais uma vez a expectativa que se tem em relação ao homem preto. Quando Tancredo o pergunta o que ele gostaria de ter como recompensa pelos cuidados que o ofereceu enquanto estava enfermo, Túlio insere na narrativa a noção de coletivo, de irmandade.





— Ah! Meu senhor – exclamou o escravo enternecido – como sois bom! Continuai, eu vo-lo suplico, em nome do serviço que vos presto, e a que tanta importância quereis dar, continuai, pelo céu, a ser generoso e compassivo para com todo aquele que, como eu, tiver a desventura de ser vil e miserável escravo! Costumados como estamos ao rigoroso desprezo dos brancos, quanto nos será doce vos encontrarmos no meio das nossas dores! Se todos eles, meu senhor, se assemelhassem a vós, por certo mais suave nos seria a escravidão. E o cavaleiro perguntou-lhe: — Essa é, Túlio, toda a recompensa que exigis? — Sim, meu senhor. Fizeste-me tão feliz, que nada mais ambiciono; e rendendo a Deus graças pela minha presente ventura, suplico-lhe que vos cubra de bênçãos, e que vele sobre vós a sua bondade infinita. E o negro dizia uma verdade; era o primeiro branco que tão doces palavras lhe havia dirigido; e sua alma, ávida de uma outra alma que a compreendesse, transbordava agora de felicidade e de reconhecimento. (REIS, 2018, p. 22).

Assim dizendo, com esse pedido, o bem-feito pelo senhor se estenderia a mais pessoas em sua mesma condição, possibilitando um futuro melhor. Do mesmo jeito que uma das falas do próprio Tancredo também expressa essa ideia. Firmina, com toda a sua sagacidade, traça um diálogo abolicionista em que pessoas brancas fariam parte da mudança, do futuro em que todos seriam livres. Assim, “[...] Maria Firmina dos Reis vai indo, com seu esquite, na invenção de outra humanidade.” (MARQUES, 2018, p. 88)

— Cala-te, oh! Pelo céu, cala-te, meu pobre Túlio – interrompeu o jovem cavaleiro – dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos. Túlio, meu amigo, eu avalio a grandeza de dores sem lenitivo que te borbulha na alma, compreendo tua amargura, e amaldiçoo em teu nome ao primeiro homem que escravizou a seu semelhante. Sim – prosseguiu – tens razão; o branco desdenhou a generosidade do negro, e cuspiu sobre a pureza dos seus sentimentos! Sim, acerbo deve ser o seu sofrer, e eles que o não compreendem! Mas, Túlio, espera; porque Deus não desdenha aquele que ama ao seu próximo... E eu te auguro um melhor futuro. (REIS, 2018, p. 21-22).

E Túlio, de fato, acompanhou Tancredo até o dia de sua morte, que não tardou a acontecer, infelizmente. Pensando que estava livre de verdade, apesar de Preta Susana já o ter alertado da “troca de cativo” (REIS, 2018, p. 69) que ele estava realizando, Túlio foi fiel até o fim. Experimentou recordar dores amargas da infância, ao passar pela fazenda de Santa Cruz e lembrar da sua mãe que foi escravizada até morrer, nunca mais a viu. Suportou ser preso injustamente e ter que realizar um esforço descomunal ao correr várias léguas para alcançar Tancredo e Úrsula que, nesse momento do romance já eram noivos e estavam prestes a se casar. Há uma façanha nas entrelinhas desse episódio, em que Firmina desconstrói o argumento de que o homem preto carece de inteligência.

O negro previra a explosão de cólera do comendador, quando de volta de sua traidora emboscada, e reclamando o preso, só encontrasse Antero embriagado, a prisão aberta, e a sua vítima fora do alcance de sua ira. Naturalmente o comendador vendo Antero preso no tronco, acreditaria que se dera uma luta entre ele e o prisioneiro, e que aquele, velho e sem forças, fora subjugado e preso, e que assim tolhido e sem socorro algum, vira-lhe a fuga, sem poder sequer opor-lhe a menor resistência. Túlio não se enganou – o seu estratagemma salvou o velho escravo. (REIS, 2018, p. 123).



## Caio Cesar complementa tal ótica

Também não me sentia inteligente. E é importante dizer isso porque quando falamos de autoestima, não falamos somente sobre beleza, sobre se sentir bonito, mas também sobre capacidade intelectual. (...) O padrão de inteligência também é branco. A imagem que se tem de *nerd* na escola, do mais inteligente da classe e que tira as melhores notas, é de uma pessoa branca. Aos alunos negros, principalmente os meninos, impõe-se a imagem de bagunceiros, problemáticos e que dão trabalho para a escola. (CESAR, 2019, p. 66, grifo original).

Quando foi preso pelo comendador Fernando P., Túlio ficou sob vigia de Antero, outro escravizado. No entanto, ele já era velho e viciado em bebida alcoólica. Sendo assim, o rapaz que era jovem e esperto – e não no sentido malandro de ser, mas sim, no quesito intelectual - conseguiu armar um plano em que conseguiu fugir e o velho não foi punido por não ter executado o trabalho de observá-lo atenciosamente. Em outras palavras, novamente, demonstrou além de empatia para com os seus, capacidade mais do que suficiente para burlar o senhor.

Túlio morreu pelas mãos do comendador Fernando de maneira covarde, por motivo de ter levado dois tiros, não podendo se defender. Mas certamente, inseriu a sua existência no mundo ao falar por si, de si e ao consumir a morte prematura como forma de resistir aos caprichos senhoriais.

### Sim, homem (preto) chora!

Na contramão do que se espera da representação de masculinidade, principalmente se estiver fazendo menção à performance do homem preto, a escritora se supera em mais um quesito. De igual forma, é oportuno frisar que o tema será condicionado por inferências correspondentes ao século XXI, partindo de pensamentos de autores comprometidos em repensar as relações raciais e de gênero.

O homem agressivo, violento, animalizado que está diretamente atrelado ao indivíduo que tem a pele preta, no romance de Firmina se figura como o homem branco. “Ao vê-la, o comendador **rugiu como um tigre**, os olhos injetaram-se-lhe de sangue, e as artérias entumecidas ameaçavam arrebentar: seu semblante tornou-se roxo de ódio, e a fisionomia era medonha, e horripilante.” (REIS, 2018, p.111, grifos meus). “— Cala-te! – interrompeu o comendador roxo de ira – Esqueceste acaso de quem sou? – Fechou os punhos, e dos lábios gotejou-lhe sangue, **rugiu como uma onça**, e arremessou-se sobre o negro.” (REIS, 2018, p.120, grifos meus).

Somente Tancredo, enquanto homem branco, desvia e é, assim como Túlio, sensível, expõe seus sentimentos e emoções, não reprime. “E eu **chorava** no exílio dores, que ela havia esquecido – afetos, que nunca lhe tinham pulsado no coração – esperanças e saudades que eram



só minhas!...” (REIS, 2018, p. 52, grifo meu). Revolucionário! Se levar em conta que há uma ordem preestabelecida pelo machismo e por consequência e extensão pela homofobia (ramificação da ordem social em que os homens heterossexuais triunfam sobre os outros que não são) de que “homem não chora”, há uma quantidade razoável de passagens em que alguma personagem masculina chora, na obra literária **da maranhense**.

Em uma entrevista cedida para o site *biblioio – cultura informacional*<sup>238</sup>, o escritor, editor da Malê e bibliotecário Vagner Amaro, ao responder indagações a respeito do seu livro *Eles* (2018) – que retrata inúmeros “perfis” de masculinidades, relata que os homens são “soldados e vigias” do machismo, assim dizendo, são treinados para compactuar com tal sistema e servir, inclusive, de olheiro para checagem do funcionamento do mesmo. Cita ainda que a masculinidade negra recebe uma “pressão” maior; quer dizer, há a cobrança pelo viés de gênero e de raça.

Maria Firmina dos Reis contrapõe todas essas afirmativas que fazem parte do cotidiano da literatura e do mundo real.

Bem pequeno era eu – continuou Túlio após uma **pausa entrecortada de soluços –; mas chorei um pranto bem sentido** por vê-la se partir de mim, e só comeci a consolarme, quando mãe Susana à noite baluçando-me na rede, disse-me: — Não chores mais, meu filho, basta. Tua mãe volta amanhã, e te há de trazer muito mel, e um balaio cheio de frutas. — Enxuguei os olhos e dormi na doce esperança de revê-la; e à noite sonhei que a vira carregada de frutas, como a boa velha me havia dito. (REIS, 2018, p.99, grifos meus).

E o pobre Túlio **desatou a chorar** em desespero; porque era a recordação das desditas de sua mãe! (REIS, 2018, p.100, grifos meus).

Esses pormenores são tão atípicos para a época que mereceram destaque. Firmina desmascarou uma sociedade que vivia de aparências (será que não vive até hoje?) e humanizou aquele que estava destituído de humanidade. Repôs dignidade ao ponto desse poder chorar e por fim, selou a amizade entre alteridades que, pode representar, num plano ampliado, a luta antirracista em que, pessoas pretas e não pretas atuarão na tomada de consciência e reconstrução de relações saudáveis e não hierárquicas.

Apesar da febre, que despontava, o cavaleiro começava a coordenar suas ideias, e as expressões do escravo, e os serviços que lhe prestara, tocaram-lhe o mais fundo do coração. É que em seu coração ardiam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro: por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão, o mancebo, arrancando a luva que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara. Mas este, confundido e perplexo, religiosamente ajoelhando, tomou respeitoso e reconhecido essa alva mão, que o mais elevado requinte de delicadeza lhe oferecia, e com humildade tocante extasiado beijou-a. **Esse beijo selou para sempre a mútua amizade que em seus peitos sentiam eles nascer e vigorar. As almas generosas são sempre irmãos.** (REIS, 2018, p. 20, grifos meus).

<sup>238</sup> Disponível em: <https://biblio.info/os-dilemas-da-masculinidade-e-o-tema-do-novo-livro-da-editora-male/>. Acesso em 13 de janeiro de 2021.





“[...] Resignificar formas de ser um homem negro neste mundo é sim questionar o sistema vigente, a branquitude, o racismo estrutural<sup>239</sup> [...]” (CESAR, 2019, p. 72-73). É fundamental repensar a postura masculina, especialmente a preta, em uma sociedade que delega funções, conjectura perfis e trata com posturas divergentes as pessoas do sexo masculino, dependendo da cor da pele.

## Referências

- ALENCAR, José de. *O tronco do Ipê – romance brasileiro*. B. L. Garnier. Rio de Janeiro, 1871.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* – Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018.
- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea* – Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira: consciência em debate*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade/* Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *AS VÍTIMAS-ALGOZES*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000124.pdf>>. Acesso em 30 de junho de 2021.
- MBEMBE, Achille. *NECROPOLÍTICA*. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32 | dezembro 2016.
- MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prEscritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- O Tronco do Ipê, de José de Alencar*. Disponível em: <[https://www.passeiweb.com/estudos/livros/o\\_tronco\\_do\\_ipe/](https://www.passeiweb.com/estudos/livros/o_tronco_do_ipe/)>. Acesso em 30 de junho de 2021.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.
- REIS, Maria Firmina dos, 1825-1917. *Úrsula e outras obras* – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.
- RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. (org.). *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* - São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.
- SANTO, Taís Espírito. *OS DILEMAS DA MASCULINIDADE É O TEMA DO NOVO LIVRO DA EDITORA MALÊ*. Disponível em: <<https://biblioo.info/os-dilemas-da-masculinidade-e-o-tema-do-novo-livro-da-editora-male/>>. Acesso em 13 de janeiro de 2021.
- SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea* – Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças : cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870-1930* — São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

---

<sup>239</sup> “Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. **O racismo é estrutural.** [...]” (ALMEIDA, 2018, p. 38, grifo meu.)



## “LINCHA! LINCHA! LINCHA!”: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NEGRA NO CONTO “MARIA”

Fernanda Kelly Ribeiro da Silva (UFRR)<sup>240</sup>

**Resumo:** Este artigo surgiu das reflexões realizadas acerca da obra *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo. A partir da leitura dos contos, optou-se por analisar o conto intitulado “Maria”, onde percebe-se claramente a representação das imagens relacionadas à mulher afro-brasileira. Este trabalho mostrou-se visível com base nas inquietações acerca do aumento de violência contra a mulher negra (sendo o racismo um dos fatores que contribuem com a violência da mulher afro-brasileira). Ao observar que diariamente, na sociedade, mulheres negras são vítimas de violência e racismo, constatou-se a necessidade de discutir sobre a temática abordada por Evaristo, em seu livro *Olhos d'água* (2014). Dessa maneira, percebe-se que a mulher negra e pobre, fazendo parte das minorias encontra-se numa categoria duplamente subalternizada. Como embasamento teórico, utilizam-se pesquisas que debatem os conceitos de lugar de fala, feminismo negro, literatura de autoria feminina e violência contra a mulher, a saber: Ribeiro (2019), Spivak (2010), Davis (2016), Bourdieu (2002). O texto divide-se em duas partes: na primeira apresenta-se a autora e suas concepções acerca da Literatura Afro-brasileira; na segunda, analisa-se a violência contra a mulher negra e o racismo que recai sobre a personagem. Os resultados adquiridos apontam que a temática exposta por Evaristo em sua obra, precisa ser vista/falada/ouvida. A mulher negra resiste e precisa ser notada e respeitada.

**Palavras-chave:** Conceição Evaristo; Mulher negra; Violência; Literatura Afro-brasileira.

### Conceição Evaristo e sua escrita afro-brasileira

“Tudo que eu escrevo é profundamente marcado pela minha condição de  
mulher negra na sociedade brasileira.”  
(Conceição Evaristo)

O fragmento selecionado para encetar este ensaio, não é nem de longe, aleatório. Tornar-se uma escritora afro-brasileira só foi possível a partir da sua “escrivência”<sup>241</sup> e da sua condição como mulher negra na sociedade. Assim, Evaristo, mulher negra e escritora passa a ser considerada uma das mais importantes vozes da literatura afro-brasileira. Também pesquisadora na área dos Estudos Literários, Evaristo afirma que a escrita afro-brasileira é marcada pelo ponto de vista da mulher negra.

Em seu artigo autobiográfico, Evaristo afirma:

[...] aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimento e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina, repetia, inventava. Crescia possuída pela oralidade, pela palavra. (EVARISTO, 2005, p. 1)

<sup>240</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (PPGL/UFRR). E-mail: fernanda.ufrr@gmail.com

<sup>241</sup> Termo cunhado por Evaristo e que está fundamentado na autoria de mulheres negras e que são donas de sua escrita. Para mais informações ver: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em 25 de nov. de 2021.



Logo, é possível perceber que a escrita de Evaristo é permeada pelas cenas de suas memórias. A autora, escreve a partir das marcas pessoais que traz em sua memória, das histórias coletivas de um povo, mais precisamente das memórias de seu povo. Observa-se então, que suas vivências e a ficção estão articuladas, dando nome ao que a autora nomeia de “escrevivência”.

Nascida no ano de 1946, no estado de Minas Gerais, Maria da Conceição Evaristo se tornou um nome de destaque no cenário da literatura brasileira. De origem humilde, no ano de 1970, Evaristo migrou para o estado do Rio de Janeiro, onde se graduou em Letras, fez mestrado e doutorado com enfoque na valorização da cultura negra<sup>242</sup>.

Em 1990, Evaristo estreia na literatura passando a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros 13*, do Grupo Quilombhoje de São Paulo. Tornou-se Mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, em 1996, com a defesa do tema *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Realizou também o Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em 2011 realizou a defesa da tese *Poemas Malungos: cânticos irmãos*.

Desde sua primeira publicação, Evaristo passou a demonstrar sua versatilidade na escrita, escrevendo contos, poemas, ensaios. Assim, a autora foi angariando espaço na literatura. Suas obras, vêm sendo distribuídos para outros lugares fora do Brasil. Além desses fatores de expansão, é necessário pontuar que nas academias, seus escritos vêm sendo cada vez mais estudados, tanto em universidades brasileiras como do exterior.

Em 2003, Conceição Evaristo lançou a tradução do seu primeiro romance, *Ponciá Viçêncio*, no Salão do Livro em Paris. Em cerimônia ocorrida no dia 03 de dezembro de 2015, no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, a autora recebeu o **Prêmio Jabuti de Literatura**, na categoria contos e crônicas, com o livro *Olhos d'água*, no qual se encontra publicado o conto “Maria”, que será abordado neste trabalho.

Logo, é preciso salientar que Evaristo transformou as suas duras vivências em histórias. Sua escrita não é nem de longe inocente, ou seja, é uma escrita proposital. Sua condição como mulher negra passou a marcar a sua escrita literária. A autora enfatiza que a Literatura Afro-brasileira possibilita maior visibilidade aos negros e mestiços, mais ainda a mulheres negras e mestiças, valorizando seus aspectos culturais e étnicos e considerando suas vivências e lutas.

O conto “Maria”, objeto de análise neste estudo, foi produzido por uma mulher negra e aborda as situações de violência de uma personagem que vive numa cidade como parte das minorias sociais<sup>243</sup>. Assim, Evaristo aborda vivências de mulheres negras em suas diversas experiências,

<sup>242</sup> Para mais informações sobre a autora ver: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em 05 jun. 2021.

<sup>243</sup> No sentido de que esta parcela da população se encontra, de algum modo, marginalizada, sendo exemplo deste grupo os negros. Para mais informações ver: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/minorias-sociais.htm>. Acesso em 22 de dez. 2021.





esclarecendo que a mulher negra deve ter seu lugar na sociedade, e este lugar não deve ser o destinado pela sociedade excludente.

### **Maria, a desigualdade social e as diversas facetas da violência**

A violência no Brasil tem aumentado e feito milhares de vítimas. No Brasil, a violência é um fenômeno histórico que persiste mesmo com o passar dos anos. De acordo com o relatório do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o Atlas da Violência, a cada 10 mulheres assassinadas, 6 são mulheres negras.<sup>244</sup> Para além dos índices, cotidianamente, a violência contra a mulher é agravada. Mas, para mulheres e meninas negras, a realidade é ainda mais cruel, pois a violência de gênero vem ainda acompanhada do racismo.

Observa-se que a mulher negra é duplamente subalternizada, mais ainda em virtude de sua etnicidade/raça. É estabelecendo diálogo com o exposto, que propomos problematizar acerca da violência contra a mulher negra a partir da perspectiva de Conceição Evaristo, tendo como objetivo realizar uma análise interpretativa do conto “Maria”, que compõe a obra *Olhos d’água* (2014). Como já dito, a escrita de Evaristo é muito influenciada por suas vivências, sendo assim, podemos inferir que a autora produz a partir de sua realidade social.

No conto “Maria”, a narrativa evaristiana narra um enredo de uma mulher negra, chamada Maria. Neste texto, relata que Maria vive em uma favela, cria os filhos sozinha e trabalha como empregada doméstica na casa de uma família rica. Certo dia, ao ir embora do serviço, embarca em um ônibus em direção à favela, entretanto, o ônibus em que Maria está é assaltado pelo seu ex-companheiro, pai de seu filho. Os demais passageiros, ao constatarem que ela foi a única que não foi assaltada, revoltam-se contra ela, primeiramente proferindo ofensas, e, por fim, agressões físicas que causam a morte da mulher.

É possível notar que o conto, objeto de análise deste estudo, trata-se de uma narrativa que relata a violência sofrida por uma mulher negra que enfrentou uma sociedade cuja prática do preconceito racial perdura desde a colonização do Brasil. Ainda, a história evidencia que a sociedade tem sua educação pautada no modelo patriarcal e que a desigualdade social, a discriminação e o preconceito contra as minorias são retratados através do ódio e da exclusão.

A respeito da desigualdade social, é preciso destacar que a personagem Maria vivencia uma relação de exploração. Maria é uma personagem que precisa se submeter ao trabalho árduo para sustentar a si e a seus três filhos. Inclusive o conto ressalta que ela é uma mulher que não tem um

---

<sup>244</sup> Disponível em: <https://revistamarielaire.globo.com/Noticias/noticia/2021/08/cada-10-mulheres-assassinadas-6-sao-negras-revela-novo-atlas-da-violencia.html>. Acesso em: 22 de dez. 2021.



companheiro ao seu lado e, por isso, cria os filhos sozinha. No que diz respeito a participação das mulheres na contribuição da renda familiar, esta é inferior à do homem, marca da desigualdade de gênero. E, para o sujeito feminino negro, a pobreza e a desigualdade surge de maneira mais intensa. No que tange ao mercado de trabalho, é necessário ressaltar que:

“[...] Até muito recentemente o trabalho das mulheres teve, em relação ao dos homens, um caráter complementar na sustentação da família, fazendo com que sua inserção fosse intermitente, em atividades de baixa qualificação e com conseqüente baixa remuneração” (AQUINO; MENEZES; MARINHO, 1995, p. 2).

Maria era uma mulher trabalhadora. Eis a condição de subalternidade da mulher, negra e pobre: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Tornar conhecida a situação do sujeito subalterno feminino ainda não é suficiente para tirá-la da subalternidade. Diante da narração, pode-se constatar que sua mão de obra era explorada e desvalorizada:

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. **Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora.** (EVARISTO, 2016, p. 39, grifo nosso)

Ela estava levando para casa os “restos” de um banquete feito por sua patroa. O que ganhou como pagamento foi apenas uma “gorjeta” que mal daria para pagar a passagem de volta para casa, comprar os remédios e alimentos para os filhos. O relato afirma que “a gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz” (EVARISTO, 2016, p. 40).

Já no ponto de ônibus, um breve desvio da narrativa relata o momento em que Maria nota um ferimento em sua mão: “A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 40). Observa-se que neste momento, a faca a laser tem um sentido denotativo (a seguir, no texto, veremos outro momento em que a autora utiliza a expressão “faca a laser”), é o objeto faca que corta a mão de Maria.

Nesse contexto, nota-se que a desigualdade social pode ser caracterizada como um tipo de violência. Como apontado no fragmento acima, Maria sofre uma violência metafórica identificada



na pobreza e desigualdade social que ela como mulher negra enfrenta. Pode-se perceber isso quando Maria reflete que com o valor da gorjeta ela conseguiria “[...] comprar também uma lata de Toddy” (EVARISTO, 2016, p. 40). Outro aspecto de pobreza pode ser evidenciado nos devaneios de Maria: “as crianças nunca tinham comido melão. Serás que os meninos iriam gostar de melão?” (EVARISTO, 2016, p. 40).

O segundo indício de violência que a personagem sofre é quando embarca no ônibus e este é assaltado pelo seu ex-companheiro, pai de seu filho:

Os assaltantes desceram rápido. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois.* Outra voz vinda lá do fundo do ônibus acrescentou: *Calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também.* A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* (EVARISTO, 2016, p. 41, grifo da autora)

Cabe questionar, nessa passagem, que Maria sofre mais um tipo de violência: a violência dos julgamentos. Dentro do ônibus, após um dia exaustivo de trabalho, levando para casa os “restos” de comida e uma “gorjeta”, Maria desejava chegar na favela e encontrar os filhos. No entanto, quando o ônibus é assaltado e um dos assaltantes (ex-companheiro e pai do filho de Maria), senta ao seu lado, os demais passageiros encontram motivos para ofender a mulher.

Os passageiros, ao perceberem que um dos assaltantes estava assentado ao lado de Maria começaram a pressupor que: Maria por ser mulher e ser negra também fizesse parte do grupo de ladrões. O fato de Maria não ter sido roubada contribuiu para que fizessem dela uma integrante do grupo de assaltos. Mas, o que iam roubar de Maria? O osso do perfil? As frutas? Os restos de comida?

É preciso ressaltar a maneira como os passageiros se referem a Maria após o assalto. A construção de discursos dos passageiros englobam dois aspectos: o do discurso racista e o do discurso machista. Primeiramente, Maria é chamada de “negra”, “negra atrevida”, em seguida, a chamam-na de “puta” e “safada”.

Outro recurso estilístico utilizado pela autora é que em todo o enredo do conto a voz de Maria não aparece, ela é subalternizada. Entende-se que Maria representa todas. Essas “Marias” tem suas vozes diluídas dentro do conto (de maneira intencional a autora faz uso desse recurso estilístico literário). Chama a atenção que as falas que aparecem em destaques (grifadas pela própria autora), são falas dos agressores que provavelmente não vão agredir somente a personagem Maria. São falas que irão ofender outras pessoas, outras mulheres, outras Marias, outras mulheres negras.





Em sequência, a narrativa nos encaminha para o momento em que os passageiros pedem pelo linchamento de Maria:

O dono da voz levantou se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!*... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria. O motorista tinha parado o ônibus para defender a passageira: - Calma pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos...*Lincha! Lincha! Lincha!* Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2016, p. 41-42)

Momento crucial na vida de Maria é este em que a voz acusatória novamente soa pedindo a condenação de Maria. O conto expõe a violência clara e gratuita que a personagem sofreu. Maria foi insultada, ofendida e agredida até a morte porque conhecia o homem que fazia parte da quadrilha de assaltantes. É interessante notar que Maria, em seus devaneios, não consegue entender porque de forma repentina tornou-se alvo dos ataques. No enredo, a protagonista enfatiza que “não conhecia assaltante algum” (EVARISTO, 2016, p. 41), o que a mulher conhecia era seu ex-companheiro, pai de seu filho.

As vozes destacadas no texto desencadeiam diversos tipos de violência contra a mulher, e, no conto, o machismo e o racismo se volta contra a personagem “Maria”. Outro aspecto que não passa despercebido é que as vozes acusatórias, praticantes do machismo e do racismo, são as mesmas vozes que exigem o linchamento de Maria. A respeito da índole de Maria, o motorista do ônibus ainda diz que “todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos” (EVARISTO, 2016, p. 42), ou seja, salienta-se que Maria tinha uma história de lutas e vivências, mas que nada disso foi considerado quando outros passaram a supor que ela era do grupo de assaltante.

Acerca disso, Campelo (2017) ressalta que:

O linchamento é uma ação coletiva e ritualizada, de indivíduos que na maioria dos casos não possuem nenhuma relação com a vítima ou acusado de um crime, e mesmo sem nenhuma organização anterior, perseguem o mesmo objetivo de eliminar a conduta criminosa por meio do corpo do acusado. O linchamento é mais uma faceta do rancor e da vontade de extermínio dos jovens brasileiros negros, vitimados em seus corpos por uma justiça popular parcial, de vingança e intolerância racial.” (CAMPELO, 2017, p. 2)

É preciso ressaltar que o racismo é uma construção histórico social na sociedade brasileira que corrobora com o massacre de corpos negros. No conto “Maria”, o linchamento é evidenciado como uma ação coletiva, na qual, os passageiros daquele ônibus acusam Maria (vítima) de ser



cúmplice do assalto. Mesmo sem Maria ter envolvimento no roubo, esta é acusada, perseguida e agredida até a morte, caracterizando aqui um crime de feminicídio. O fato de Maria ter sido agredida fisicamente e psicologicamente nos conduz a outro ponto: o da violência contra a mulher.

É preciso evidenciar que um grande percentual das mulheres brasileiras já sofreram algum tipo de violência durante a vida. Diante destes fatos, é necessário refletir mais ainda sobre as formas de violência que as mulheres sofrem na sociedade e que Evaristo narra em seu conto. A respeito da violência Saffioti (2015, p. 18) define a violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima, seja de forma física, psíquica, sexual ou moral. A autora ainda pontua que “[...] quase a metade das brasileiras” (SAFFIOTI, 2015, p. 50) já sofreram/sofrem tipos de violência.

Para Teles e Melo (2003, p. 13), “[...] violência é o uso da força física, psicológica ou intelectual para obrigar a outra pessoa a fazer algo contra a sua vontade [...]”. Maria, no caso, sofre a violência física e também a violência psicológica. A violência psicológica é notada no momento em que a personagem é xingada, humilhada, ameaçada e intimidada. Quando se trata da violência física, esta é vista nas agressões (que levam a morte) que Maria sofre.

O conto finaliza com o momento em que o corpo de Maria é agredido. Durante as agressões, Maria tem devaneios e novamente retoma a questão da faca a laser: “estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, pisoteado” (EVARISTO, 2016, p. 43).

Nesse final de enredo, a autora retoma a expressão “faca a laser” com um outro significado. Agora, a expressão tem um sentido metafórico. Não há o objeto faca, e sim, a mão dos agressores transformadas em “faca a laser que cortam até a vida”. Neste momento, metaforicamente, as mãos dos sujeitos se transformam em faca e tiram a vida de Maria.

Vale ressaltar que a obra *A dominação Masculina* de Pierre Bourdieu (2012), traz à tona a questão das diferenças existentes entre o sexo masculino e feminino. O autor constrói sua obra a partir da premissa de que a visão da sociedade é entorno das divisões de masculino e feminino. Nesse aspecto, essa violência simbólica apresentada pelo autor, opera/operará a partir do momento em que o poder se exerce como imposição no domínio de representação do outro. Portanto, segundo o autor, na lógica, o dominado reconhece o poder exercido por parte do dominante.

Acerca da dominação masculina, Saffioti (2015) aponta que a sociedade também se organiza em espaços hierárquicos. A construção social na qual o homem é favorecido simboliza relações em que o macho detém o poder enquanto as mulheres são subalternizadas. Neste caso, é possível considerar que nos contextos citados, a mulher negra e pobre é mais subalternizada ainda.



Dessa maneira, entende-se que a personagem Maria vivenciou a dominação masculina. A construção social na qual a personagem estava inserida privilegiava o masculino, enquanto ela como mulher vivia na subalternidade.

## Considerações Finais

A partir da escolha do conto “Maria”, objeto de análise deste artigo, constatou-se que a mulher negra e pobre se encontra em uma sociedade mais violenta e desfavorável. A personagem de Evaristo vivencia as diversas facetas da violência contra a mulher. A primeira violência a ser destacada é a de trabalho análogo ao escravo. A personagem trabalha como empregada doméstica na casa de uma família rica, no entanto, não recebe pelos seus direitos. A narrativa afirma que ela ganhava os “restos” e “gorjetas”, estando assim à margem da legalidade.

Em segundo ponto vemos que Maria sofre o abandono. Seu ex-companheiro e pai de seu filho é quem lhe abandona. Assim, ela tem que criar seus filhos sozinha e sem condições financeiras suficientes. A terceira violência ocorre quando Maria é julgada e acusada de ser cúmplice de um assalto do qual ela não tinha ciência. A mulher sofre a violência sem direito a defesa. Por conhecer o assaltante (que para ela não era assaltante e sim pai de seu filho), Maria é tratada como criminosa, julgada, insultada com palavras machistas e racistas e, por fim, sofre agressões físicas que a levam a morte, deixando a deriva os filhos pequenos e órfãos.

Nesse sentido, é preciso destacar que a autora do conto faz uso da sua própria condição de mulher negra para trazer a escrevivência de outras mulheres negras. A partir dessa constatação, é possível reconhecer que a violência, o machismo e o racismo contra a mulher negra ultrapassam o espaço ficcional e revela a realidade que muitas “Marias” podem estar vivenciando. É fundamental considerar que a sociedade brasileira precisa se conscientizar quanto à aceitação e ao respeito pela origem, gênero, sexo, cultura, *status*. Por fim, reiteramos que a literatura Afro-brasileira age como um contradiscurso. As “Marias” resistem!

## Referências

AQUINO, E. M. L.; MENEZES, G. M. S.; MARINHO, L. F. B. *Mulher, Saúde e Trabalho no Brasil: Desafios para um Novo Agir*. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/csp/a/rPHBfqy6QP8LPYRCqJVSjth/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 06 dez. 2021.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. – 11ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.





CAMPELO, F. D. M. *Linchamentos e racismos*. Anais III JOIN/Edição Brasil. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <[https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/join/2017/TRABALHO\\_EV081\\_MD1\\_SA139\\_ID907\\_15092017205646.pdf](https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/join/2017/TRABALHO_EV081_MD1_SA139_ID907_15092017205646.pdf)>. Acesso em: 06 dez. 2021.

EVARISTO, Conceição. Maria. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em: 22 de dez. 2021.

SAFFIOTI. Heleieth I.B. *Gênero, patriarcado, violência*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. *O que é violência contra a mulher*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.



## QUESTÕES SOBRE O CORPO EM *NIKETCHE*: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Tina Charlie Bezerra Santos (UFMA)<sup>245</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da análise do romance *Nikette: uma história de poligamia*, de autoria da moçambicana Paulina Chiziane. Esta reflexão está inserida no âmbito da Teoria Literária Feminista e aborda questões sobre as representações do corpo feminino. No contexto desta pesquisa são elencadas questões sobre a condição de subalternidade conferida à mulher moçambicana e que faz referência ao período pós-independência. Busca-se analisar como os impactos dessa submissão, alicerçada em estruturas patriarcais, podem ter refletido nas concepções sobre o corpo feminino. O enfoque principal deste estudo consiste em apresentar uma reflexão acerca das concepções que as personagens femininas têm a respeito do seu próprio corpo. No tocante à obra em questão, é possível compreender que Paulina sutilmente enfatiza o debate sobre os estereótipos direcionando-os não apenas a relação de supremacia do masculino. Compreende-se que a colonização criou raízes dentro categoria do gênero mulher, por essa razão, esta análise também culminou em um debate sobre diferenças culturais, raciais, classes, entre outros. Esta pesquisa foi realizada a partir do levantamento bibliográfico de fontes. Para tanto, as reflexões suscitadas neste trabalho estão ancoradas nas contribuições de autores como Pierre Bourdieu (1999), Simone Beauvoir (1967), Joan Scott (1993) e Gayatri C. Spivak (2010).

**Palavras-chave:** literatura moçambicana; representações; corpo feminino.

### Introdução:

Em *Nikette: uma história de poligamia* Paulina Chiziane nos apresenta o retrato de um país descolonizado, que alcançou a independência política em 1975, mas que continua a conjugar rastros da cultura patriarcal. Moçambique deixou de ser colônia de Portugal, no entanto, no pós-independência, a colonização continuou nas mentes, influenciando o modo de ser moçambicano.

O projeto de dominação cultural implantado em Moçambique não se consolidou de forma efetiva, no entanto aquilo que não foi possível ser destruído passou a ser visto pelo olhar do exotismo, a partir do estranhamento, isso inclui pessoas, saberes, conhecimento, entre outros.

Após a queda do regime colonial em Moçambique, há um intenso desejo por parte da população moçambicana em retomar o poder e romper com qualquer laço colonial, mas o que se pode perceber é que isso não aconteceu na prática. A dominação permaneceu, cristalizou-se nas mentes dos moçambicanos, em *Nikette* ela está presente tanto nos discurso dos homens e também nos das mulheres. A leitura de *Nikette* nos mostra que os estereótipos têm o poder de fixar imaginários sobre papéis e comportamentos. De modo que no contexto da obra analisada, é possível verificar representações sobre o corpo feminino fundamentadas tanto na ideologia patriarcal — universal —, quanto na cultura tradicional moçambicana, que é local.

---

<sup>245</sup> Mestre em Letras/Literatura (UFMA). Graduada em Ciências Humanas-Sociologia (UFMA). [tinacharlie2009@gmail.com](mailto:tinacharlie2009@gmail.com).



No contexto da obra, Rami representa a mulher subalterna, a protagonista está inserido em uma realidade em que o papel que cabe à mulher consiste em ouvir e obedecer, trata-se de um contexto em que arbitrariamente o homem se apropria do corpo e da voz feminina. No entanto, o sujeito feminino que outrora foi silenciado começa a falar e com isso reescrever sua própria história. Em *Niketche* as personagens femininas narram uma experiência de dominação, no qual o feminino se liberta e subverte sua situação. Quando as mulheres moçambicanas começam a se perceber como sujeitos de ação elas recusam a aceitar a história de submissão. O caminho trilhado pelas figuras femininas para subverter a opressão envolveu lutas e transformações. Mas a mudança começou a acontecer quando a mulher suplantou as disputas dentro de sua própria categoria de gênero.

### Da subalternidade à resistência

Corpo de mulher. Sobre ti. Sol e sorriso. Rio e sangue. Amargura. Flores em arcoíris. O princípio, o fim, o universo inteiro.

(Paulina Chiziane)

No contexto do romance *Niketche: uma história de poligamia* diversas reflexões sobre o corpo feminino são suscitadas. Logo no início do livro, no prólogo, há um questionamento que pode ser abordado a partir deste viés. Trata-se de um provérbio que faz referência à parábola da sementeira, e que, no entanto, parece ter sofrido uma adequação contextual, pois também é constituído em diálogo com elementos da cultura tradicional moçambicana. Nas narrativas bíblicas, a parábola da sementeira ou do sementeiro pode ser encontrada em diferentes Evangelhos. Em Mateus: 4, 13-20, uma das questões centrais que podem ser discutidas a partir desta reflexão trata da relação de homens e mulheres com palavra de Deus. Neste caso, a produção não depende do sementeiro, nem da semente que representa a palavra de Deus, mas do tipo de solo, ou seja, das pessoas que não compreenderam ou recebem a mensagem sem fé.

Em *Niketche: uma história de poligamia* o provérbio zambeziano: “[...] Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz [...]” (CHIZIANE, 2004, p. 5) é utilizado de forma introdutória e pode indicar ao leitor um caminho viável para a interpretação da temática discutida na obra, que trata, sobretudo, das relações de gênero em Moçambique. Nele, o corpo da mulher é comparada a terra, é nele que a vida é gerada e onde as tradições são preservadas. No provérbio em questão esta responsabilidade também é dividida com o homem, que desempenha o papel de sementeiro/cultivador, contrariando as tradições moçambicanas. Através desta reflexão, Paulina





Chiziane nos apresenta uma nova possibilidade de leitura a cerca do papel do homem e da mulher nesta sociedade, em sua perspectiva ele já não é mais somente provedor da casa, mas também da vida e do bem estar em sociedade.

No contexto da obra Chiziane insere outros ditos populares com conotação de sementeira, para criticar ou para evidenciar uma situação. Existe um diálogo entre a personagem Rami e Julieta, faz referência ao comportamento machista Tony, que vê o corpo de Julieta como um objeto de satisfação sexual e útil para a procriação conforme pode ser observado no fragmento que segue: “ele só vem aqui cumprir a voz do divino criador. Semear-me no ventre, para encher a terra no acto da multiplicação” (CHIZIANE, 2004, p. 24, grifos nossos). Esta concepção de pré-disposição para a reprodução e para sexualidade vinculada ao corpo da mulher moçambicana é de base patriarcal. Foi difundida pelo colonizador, e mesmo com a queda deste regime de dominação permaneceu latente na mente dos moçambicanos; em *Niketche: uma história de poligamia* ela está presente tanto no discurso dos homens e quanto nos das mulheres.

Muito embora, tenhamos o conhecimento de que contemporaneamente as prioridades das mulheres mudaram, sua figura ainda continua muito vinculada à maternidade. Ainda impera uma crença que é da sua natureza procriar, de que é a maternidade que faz dela uma mulher, e esta não é uma visão que se limita apenas ao contexto moçambicano. É possível perceber ainda que, pelos padrões de gênero, a ideia de masculinidade está intimamente ligada à de virilidade. Ter filhos também pode simbolizar a confirmação da masculinidade, em sociedades de base patriarcal o seu poder é medido pela sua capacidade reprodutiva, a tal ponto em que muitos casos “a grandeza de um homem se afirma pelo número de filhos que ele tem” (CHIZIANE, 2004, p. 115). E esta reflexão correlaciona-se com as ideias do autor Pierre Bourdieu (1999) pontuadas no livro *Dominação Masculina*. Em um de seus argumentos o autor aponta a virilidade como atributo moral para o homem, também é considerada fisicamente, como um requisito da masculinidade. Assim,

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do vir, virtus, questão de honra (nif), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual [...] que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. (BOURDIEU, 1999, p. 20)

No romance, a literata refere-se à condição biológica das mulheres e como essa condição tem sido tomada como elemento estruturante das desigualdades sociais entre homens e mulheres. O corpo, da forma como é abordado na obra de Chiziane, imprime um sentido lógico, uma naturalização das coisas, o sexo define o que é ser mulher e o que é ser homem, bem como os papéis sociais a eles atribuídos. É deste modo que se pode afirmar que “o gênero é um elemento



constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e o “gênero é uma forma primeira de significar relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 21).

A análise das questões sobre subalternização das figuras femininas apontadas em *Niketché: uma história de poligamia* exige um exame mais crítico, pois se trata de um assunto ligado apenas à anatomia de um corpo. A subalternização é sistêmica e como qualquer forma de opressão opera em intersecção com diferentes formas de violência, inclusive a epistêmica. Neste sentido, “a restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é uma possibilidade de uma episteme” (SPIVAK, 2010, p. 65). Assim, a noção de feminino foi constituída respeitando os pressupostos de uma tradição que em termos técnicos privilegia um único discurso; institui a ideia de um corpo sem voz, e obedece a um sistema de classificação que reflete a imagem da mulher com “predicação mínima” (SPIVAK, 2010, p. 66).

No artigo *Pode o subalterno falar?* de autoria de Gayatri Spivak, publicado pela primeira vez ano de 1985 e republicado no ano de 1998, em uma coletânea de artigos que recebeu no nome de *Marxism and the interpretation of culture*<sup>246</sup> traz importantes reflexões acerca da questão do subalterno. Fundamentada na ideia de desconstrução a autora direciona suas críticas, a priori, a forma generalizada com que a maioria dos intelectuais tem se apropriado do termo subalterno. Em sua análise, a autora recorre ao significado do termo proposto por Gramsci, que terminologicamente condiz com a voz de um sujeito que não pode ser ouvido. Assim, Spivak argumenta que o termo subalterno “descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos de exclusão, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

E tal pensamento correlaciona-se com a discussão pontuada por de Simone de Beauvoir no livro *O Segundo Sexo* (1990, p. 13), e que traz a ideia de que: “Ninguém nasce mulher”. Essa mesma reflexão serve para pensar que ninguém nasce subalterno, mas se torna, sobretudo, em um contexto onde o sujeito feminino tem sua voz, suas ações ou até mesmo seus pensamentos limitados. Deste modo, “se no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história, o sujeito subalterno feminino está ainda mais na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 57).

Em *Niketché* a diferença anatômica entre o corpo masculino e o corpo feminino se faz perceptível nas funções associadas a cada gênero e pode ser observada nos “mitos que aproximam as meninas do trabalho e afastam o homem do pilão, do fogo e da cozinha para não pegarem doenças sexuais, como esterilidade e impotência” (CHIZIANE, 2004, p. 36). Sobre essa questão Bourdieu (1999) explica que:

---

<sup>246</sup> Marxismo e a interpretação da cultura. (nossa tradução).



A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da *divisão* social do trabalho. (BOURDIEU, 1999, p. 19-20).

Bourdieu explicita ainda que a divisão sexual está na “ordem das coisas”, é constituída e legitimada socialmente através de práticas discursivas instituídas muitas vezes de modo inconsciente e injustificável. Segundo este sociólogo na ordem social, as coisas são classificadas ou distinguidas a partir das definições de masculino e feminino, e isso não se refere somente à divisão das tarefas, mas também ao local, à duração e aos instrumentos de trabalho. Assim,

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2012, p. 18)

Segundo Bourdieu a definição de masculino é constituída em oposição ao feminino, e isso envolve “uma série de oposições mítico-rituais: alto/baixo, em cima/em baixo, seco/úmido, quente/frio” (BOURDIEU, 2012), público/privado. O alto/baixo, por exemplo, também se aplica ao masculino e feminino. A cintura está localizada em umas das zonas do corpo onde biologicamente estão os membros considerados como inferiores, os que se encontram a cima são chamados de superiores. Pelo menos em termos simbólicos ela representa o limite, “entre o puro e o impuro” (BOURDIEU, 2012, p.25); e desta concepção deriva o uso legítimo da fala e do pensamento, que Bourdieu denomina como: falo e logos. Deste modo, tomar “a palavra *publicamente* — são monopólio dos homens; a mulher[...] mantém-se afastada dos lugares públicos, deve de algum modo renunciar a fazer uso público do próprio rosto e de sua palavra” (BOURDIEU, 2012, p. 27). O exemplo dado por Bourdieu se aplica a um grupo específico, a sociedade Cabília, porém pode servir como reflexão para pensar a situação de subalternização feminina, já pontuada neste trabalho.

A história narrada em Niketche: uma história de poligamia é protagonizada por Rami. Uma mulher pensa e que vive às margens dos valores cristãos, e dentro dessa tradição ela foi obediente; se doou e se sacrificou; amou, ou seja, fez tudo que acreditava ser o certo, mas mesmo assim se tornou uma mulher infeliz. E isso levou a protagonista a questionar sua aparência física, pois ela vive em uma sociedade que valoriza o corpo magro/jovem, e como Rami não dispõe de nenhum





destes critérios ela passa acreditar que o problema está com ela, que não dispõe de beleza. Esta situação é evidenciada na obra através do diálogo com o espelho:

— Diz-me, espelho meu: serei feia? Serei mais azeda que laranja-lima?  
[...]  
— O meu espelho responde com malícia:  
— Ah, sua gorda!  
— Não achas que emagreceste um pouco?  
— Emagreceste, sim.  
— Graças a Deus não precisei de chás nem dietas.  
— Vês como teu marido é bom? Deu-te um desgosto benéfico, que emagreceste. Tomara que esse desgosto te consuma mais um mês. Ficarás mais elegante que as estrelas de cinema. Tomara que todas mulheres gordas tivessem maridos que lhe dessem desgosto. (CHIZIANE, 2004, p. 32)

A imagem refletida no espelho é constituída por intermédio dos olhos do outro, que nesse caso simboliza a sociedade, a ilusão de ótica produzida pelo espelho nos faz acreditar na consciência de um duplo eu, ou seja, de que existe outra Rami. Esta ótica espelha uma visão de identidade que perpassa a partir pela ideia de subjetividade, de interação do Eu com o Outro.

A leitura de *Niketche* impõe também uma reflexão sobre a questão da diferença que se formou entre as mulheres do norte e as mulheres do sul de Moçambique. Partindo da premissa da diferenciação feminina, Chiziane elenca em seu romance dois exemplos de mulheres: a do *Sul* e a do *Norte*. Em torno dessas mulheres a diferença cultural se apresenta em forma de estereótipos e na diferença de concepção em o corpo. No romance *Niketche: uma história de poligamia* esta diferenciação é apresentada como produto da assimilação cultural, e é emergente, sobretudo, das experiências coloniais. Deste modo,

As mulheres do sul acham que as do norte são frescas, umas falsas. As do norte, acham que as do sul são frouxas, umas frias. [...] No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordes soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Tem rosto sempre zangado, cansados, falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoada. **O corpo delas é apenas reprodução.** (CHIZIANE, 2004, p.36, grifos nossos)

Conforme explicitado anteriormente às concepções retratadas em relação às representações do corpo feminino, ora são pejorativas, ora valorativas. “O norte admira o sul, o sul admira o norte. Lógico. A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha” (CHIZIANE, 2004, 37). De modo que as discussões que envolvem o corpo vêm sempre acompanhadas de um duplo significado: o corpo é exaltação, mas o também é condenação. “Corpo de Mulher é magia. Força. Fraqueza. Perdição. O universo cabe nas curvas de uma mulher” (CHIZIANE, 2004, p. 44).



No contexto de *Niketche* existem algumas situações em que as personagens se valem desses saberes para contestar uma situação. Uma delas remete ao episódio em que Rami e as outras esposas se unem para enfrentar Tony ao descobrir que ele andava a se encontrar, às escondidas, com a mulata Eva. Entre os moçambicanos predominam certas crenças e superstições, especificamente entre povos de cultura tradicional acredita-se que nudez feminina é um sinal de mau presságio. Conscientes disso, as mulheres reúnem com o intuito de se vingarem e decidem invocar a nudez para insultar e confrontar o poder masculino representado pela figura do personagem Tony.

A cegueira desta gente é filha da superstição. Das mulheres nuas que dão azar. Vem da crença secular da linguagem dos búzios e os ossos que falam mais verdades que as mulheres. Vem da matemática do ódio e da inveja, em que dois mais dois são cinco. Vem da crença nas maldades e feitiços incubados no ventre das mulheres. (CHIZIANE, 2004, p. 204)

Cabe ainda ressaltar que para os moçambicanos a nudez significa “mau agouro mesmo que seja de só esposa, no acto da zanga. É protesto extremo, protestos de todos os protestos. É pior que cruzar um leão faminto na savana distante. É pior que o deflagrar de uma bomba atômica. Dá azar cegueira. Paralisa. Mata” (CHIZIANE, 2004, p. 144).

As concepções que giram entorno da representação do corpo feminino nu são marcadas pela ambiguidade, e pode ser compreendido também símbolo de benção e de proteção. Na guerra civil, por exemplo, “o alvo que as balas dos guerreiros não conseguiram atingir, foi alcançado por uma multidão de traseiros” (CHIZIANE, 2004, p. 49). Além disso,

Há muitos relatos de mulheres nuas acompanhando os guerreiros na hora do combate. Dizem que, durante a guerra civil, os comandos ferozes, armados até os dentes, levaram sempre uma mulher nua com missangas na cintura à frente do pelotão. Ela avançava, destemida, e exibia-se. O inimigo via-a. Acorbadava-se. Desmoralizava-se, porque ver uma mulher nua antes do grande combate significa derrota e morte. O fim do mundo, nas suas manifestações, os naparamas levam sempre uma mulher nua a sua frente, seu escudo e proteção. (CHIZIANE, 2004, p. 147 e 148)

Na obra em análise existem algumas reflexões acerca do divórcio, uma delas refere-se ao episódio em que Rami se reúne com Julieta, Luíza, Saly e Mauá acionam a nudez para protestar contra Tony. Para penalizar Rami por este ato, Tony pede o divórcio e acusa sua esposa de praticar contra ele uma série de crimes como: “danos morais, maus tratos e violência psicológica” (CHIZIANE, 2004, p.168). Na maioria dos casos essas justificativas não condizem com a realidade dos fatos, mas como se trata de sociedade em que a voz feminina é silenciada e/ou desacreditada prevalece à versão masculina.



Ao incitar as mulheres ao despirem-se na frente de seu marido, Rami invocou os saberes tradicionais da cultura moçambicana para confrontar o poderio patriarcal representado em Tony. Conforme exposto anteriormente, o divórcio configura simbolicamente como punição, ocorreu em consequência da orgia de vingança, mas também tem a ver com a autonomia econômica, conquistada por suas esposas, pois deu a elas o poder de questionar a autoridade masculina no casamento. E como a emancipação feminina ocorreu por incentivo de Rami, ela acabou se tornando o alvo principal da tirania de Tony.

—Rami, a minha vida era boa. Fazia tudo o que queria. Visitava as mulheres quando me apetecia. Tirava o dinheiro do meu bolso, pagava-as quando mereciam. Agora que têm esses vossos negócios julgam-se senhoras, mas não passam de rameiras. Julgam que têm espaço, mas não passam de um buraco. Juram que têm direitos, mas não passam de patos mudos. [...] — Por isso me afrontam, porque têm dinheiro. Por isso me abusam, porque têm negócios. Por isso me faltam com o respeito, porque se sentem senhoras. [...] Por mais poder que venham ter, não passarão de uma raça rastejante mendigando eternamente o abraço supremo de um galo como eu, para se afirmarem na vida. (CHIZIANE, 2004, p. 166-167)

Aceitar o divórcio, nestes termos, significaria concordar com mais uma imposição masculina, sair de uma posição de poder e renunciar tudo aquilo que a foi conquistado. Significaria também ser “mal vista” aos olhos da família e da sociedade, como bem explicita Chiziane no fragmento citado abaixo:

Serei uma mancha de lama no lençol imaculado da família materna. Serei uma nódoa de caju, absolutamente indelével, na camisa branca do meu pai. A sociedade olhar-me-á com desprezo, piedade, maldade, como as aves que rapinam na noite. Serei enxotada a pau e pedra, como uma serpente gulosa de sexo, de carne, de sangue e de prazeres proibidos. Viverei entre a terra e a lua. Entre a escória e rua. Uma marginal. Os velhos amigos levar-me-ão para um bar e não para um jantar. O bar é na esquina da rua, o jantar é na família e aos jantares se vai aos pares. Viverei em tocas de ratos para não ser perseguida por gatos, porque mulher divorciada é carne para qualquer cão. Divorciada é feiticeira, faz porções de amor para atrair cavalheiros ricos e roubar-lhes a massa. É assassina, mata as esposas dos amantes para tomar-lhes o posto. É ladra, rouba maridos. É canibal, devora homens e amores alheios. (CHIZIANE, 2004, p. 165-166)

Rami não se conforma com essa situação e novamente resolve desafiar a ordem, mesmo sabendo que “seu marido acusa-a de danos morais, maus tratos e violência psicológica” (CHIZIANE, 2004, p. 168). Tony aciona os aparatos da justiça para acusar Rami de diversas infrações. Rami usa as armas que dispõe: a luta corporal para enfrentar a injustiça social, conforme segue no parágrafo abaixo.





Admito que o Tony me pise com sua pata de paquiderme, mas não qualquer um. [...] eu não sou gado, sou mulher. Não sou pedra, tenho sentimentos. Quando me agredem eu brigo. Levanto o braço que cai no rosto do advogado como um martelo. Ganho um prazer especial nessa luta e dou um aranhão na bochecha gorda. [...] Avanço. Sou fera. Canibal. (CHIZIANE, 2004, p. 169)

Na reflexão acima a ação da personagem Rami nos dá uma pequena dimensão dos problemas enfrentados por muitas mulheres moçambicanas, sobre como é difícil lutar em uma sociedade quando se é excluída legalmente e culturalmente de seus direitos. Diferentemente, do que ocorreu no episódio anterior os embates corporais empreendidos contra suas rivais não gerou resultado positivo. O primeiro foi contra Julieta e ela apanhou; o segundo foi contra Luísa e as duas foram parar na prisão; a terceira foi com Saly de quem recebeu uma verdadeira lição de moral.

### Considerações Finais:

No decorrer deste trabalho, busquei demonstrar, a partir da análise do romance *Niketche*: uma história de poligamia, sobre perspectivas distintas, questões acerca da do corpo feminino. As abordagens apontadas neste estudo pressupõem uma discussão sobre a subalternidade envolvendo a questão de gênero, da raça, classe, entre outros aspectos.

Em *Niketche: uma história de poligamia*, a autora descreve a situação de sociedades que estiveram sob o julgo e o peso da colonização. Como autora, Chiziane desempenha o papel político de narrar e ao mesmo tempo denunciar o que acontece em sua sociedade. Sua obra retrata em grande parte a situação de homens e mulheres, subjugados dicotomia da tradição versus a modernidade. No tocante a seus personagens é possível notar que seus corpos trazem consigo registros, traços históricos da memória e da diversidade cultural de seus países.

No contexto de *Niketche* os questionamentos que envolvem os conflitos entre homens/mulheres, mulheres do sul/mulheres do norte podem ser traduzidos como uma mensagem de paz deixada por Paulina Chiziane, que tem como direcionamento alertar que não se deve combater a opressão com violência, e de que em Moçambique já não há mais espaços para guerra, inclusive entre os sexos; de que luta da mulher moçambicana no pós-independência deve começar pela descolonização das mentes, ou seja, de que deve acontecer de forma intelectual. Além disso, traz a discussão de que a desigualdade de gênero é um problema coletivo e deve ser combatido no âmbito social, através da união entre as mulheres.



## Referências

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: *a experiência vivida*. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. -11º ed. Tradução Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHIZIANE, Paulina. Niketche: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica. In *Educação e Realidade*. vl. 20, n. 2, p. 71-99, Porto Alegre: Pannonica, 1995.



# O CABELO COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE, PERSONALIDADE E LIBERTAÇÃO EM *AMERICANAH*, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Dayse Rayane e Silva Muniz (UnB)<sup>247</sup>

**Resumo:** A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no romance *Americanah* (2014), versa sobre inúmeros temas relevantes para a pós-colonialidade, como a diáspora africana, os desconfortos culturais enfrentados pelos sujeitos em situação de deslocamento e o preconceito contra mulheres negras e imigrantes. Dentre os vários cenários desenhados pela autora, a transição capilar de Ifemelu, protagonista do romance em questão, é um dos mais relevantes. Ao representar a resiliência e força de Ifemelu através do processo de transição capilar que acontece nos EUA, a autora dá vazão ao seu projeto de descolonização cultural, patente não apenas neste romance, mas nas suas obras de modo geral, como afirma Braga (2019). O objetivo deste trabalho é evidenciar a questão política envolvida na representação do cabelo das mulheres negras como o centro de uma narrativa em que ele se torna símbolo de identidade, personalidade e libertação. O deslocamento de uma temática tradicionalmente percebida como pertencente à esfera privada para um lugar amplo, como o *blog* da protagonista, assim como o romance em si, corrobora para a percepção da obra de Adichie como um projeto de descolonização cultural. Espera-se, ao fim da análise, que a relevância deste deslocamento, da temática e da voz narrativa para uma construção mais plural das representações literárias mostre-se evidente, configurando-se como mais um espaço ocupado por uma lógica fora dos padrões eurocêntricos de beleza, alteridade e percepção do outro.

**Palavras-chave:** Chimamanda Ngozi Adichie; transição capilar; identidade; descolonização cultural; representação literária.

## Introdução

Ainda no primeiro capítulo de *Americanah* (2014), romance da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie com maior destaque até então, a protagonista, Ifemelu, se desloca de um bairro a outro a fim de ir ao salão de beleza trançar os cabelos. Durante o percurso, que se inicia com a reflexão sobre quão significativo é ter que se locomover de Princeton a Trenton para encontrar um salão especializado em cabelos crespos, conhecemos outros detalhes sobre a estudante nigeriana. Preparando-se para voltar a morar na Nigéria após viver quinze anos nos Estados Unidos, lugar para onde imigrou para ter melhores oportunidades de estudo, Ifemelu se vê frente à incredulidade de pessoas mais ou menos íntimas a ela ao saberem de sua escolha de retornar à terra natal.

No segundo capítulo conhecemos Obinze, o primeiro amor de Ifemelu, que vive em Lagos após aventurar-se em Londres por algum tempo, um homem que se tornou rico após conseguir bons negócios graças aos favores de um figurão nigeriano. A primeira parte do livro se configura, pois, como uma ambientação acerca das duas personagens cujas histórias acompanharemos mais de perto. Ifemelu, jovem mulher que tira o sustento do *blog* criado por ela, “*Raceteenth*” ou

---

<sup>247</sup> Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PÓS-LIT) da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: [daysermuniz@gmail.com](mailto:daysermuniz@gmail.com)





Observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma negra não americana” e Obinze, que apesar da riqueza e da família que possui, sente-se uma pessoa vazia e pouco satisfeita com a própria vida.

Ao contrário do que possa parecer, *Americanah* não é apenas sobre a história de amor entre duas pessoas separadas pelos trânsitos migratórios. Na narrativa, a voz autoral escolhe abordar diversas questões relevantes para o contexto pós-colonial e diaspórico, como os preconceitos de raça e gênero vividos por Ifemelu nos Estados Unidos, as discrepâncias culturais que ela experiencia, as dificuldades de ordem linguística e os percalços empregatícios e acadêmicos enfrentados. A tentativa de imigração feita por Obinze é explorada em menor intensidade; porém, as adversidades que ele enfrenta se assemelham às da então namorada. Enquanto Ifemelu alcança sucesso financeiro e, pelo menos aparentemente, se adapta à vida no estrangeiro, Obinze é deportado para a Nigéria depois de anos em trabalhos mal remunerados e longe de suas expectativas, frustração que, mesmo quando alcança um padrão de vida alto, não deixa de assombrá-lo.

Dentre os temas caros à pós-colonialidade, categoria de análise em que elencamos a produção literária de Adichie, a transição capilar se destaca devido à sua dimensão política, simbólica e estética. Permeando vários dos momentos mais significativos da vida da protagonista, a aceitação do cabelo natural da mulher negra figura como parte do que o pesquisador brasileiro Cláudio Roberto Vieira Braga nomeia de projeto de descolonização cultural. Segundo Braga (2019), ao tratar de um tema historicamente legado à esfera privada de modo a evidenciar a carga política que o cabelo afro contém, Adichie possibilita que representações fora da lógica eurocêntrica sejam promovidas. O pesquisador também acentua que

a descolonização cultural é uma questão de gênero também, não apenas porque uma autora resolveu escrever um romance sobre o cabelo da mulher pós-colonial negra, africana e migrante, mas pelo simples fato de que ignorar qualquer tema relativo a elas é no mínimo irresponsável em um planeta com 3,75 milhões de mulheres. (BRAGA, 2019, p. 75)

A indústria bilionária da beleza, que na contemporaneidade ainda é alimentada por ideais de corpos de modelo ocidental, magro e claro<sup>248</sup>, é uma das principais responsáveis pela manutenção do racismo, fazendo com que sujeitos fora dos padrões estabelecidos sejam vinculados à inferioridade, ojeriza e até mesmo menor valor. Assim, a afirmação da pesquisadora Flávia Biroli de que “a garantia de liberdade e autonomia para as mulheres depende da politização de aspectos

---

<sup>248</sup> Referência à canção “Miss Beleza Universal”, da cantora e compositora brasileira Doralyce, em que a artista ironiza os padrões de beleza ocidentais e homogeneizantes impostos às mulheres.



relevantes da esfera privada” (BIROLI, 2014, p. 34) reitera a nossa argumentação de que falar sobre o cabelo natural é uma conduta bastante relevante, que objetiva ressignificar não apenas o que é aceito como padrão de beleza, mas as relações dos indivíduos (dentro ou fora dos padrões estabelecidos) consigo mesmos e com os outros.

É interessante pontuar, entretanto, que apesar da centralidade óbvia que a transição capilar da protagonista tem em *Americanah*, é notável que o próprio paratexto do romance não fale diretamente sobre o cabelo. A quarta capa do livro, composta por uma foto grande em que a autora aparece sorrindo, ostentando tranças enroladas no alto da cabeça, informa que se trata de “uma história de amor implacável ambientada entre a Nigéria, a Inglaterra e os Estados Unidos”. Já as orelhas destacam a diáspora de Ifemelu, e os entraves enfrentados nos contextos nigeriano e estadunidense, finalizando com mais informações sobre Adichie, os livros que já publicou e sua distinção como maior escritora nigeriana de sua geração. Na capa, há a silhueta de uma mulher de cabelos cheios, ao estilo *black power*, cujos cachos livres tomam boa parte da página; ela usa uma faixa vermelha e branca, cores predominantes do *design* da capa, junto com o azul, as cores da bandeira estadunidense.

Como percebemos, as referências que saltam aos olhos nos primeiros momentos em que o livro está em mãos não indicam que a transição capilar de Ifemelu ocupará tanto espaço na narrativa. Ao passo que a metamorfose dos fios é uma metáfora para o processo de reconhecimento de si protagonizado por Ifemelu, refletir sobre o porquê de o cabelo não figurar explicitamente nesta relação tão fundamental que é o exame do paratexto e as conexões que se estabelecem com a leitora<sup>249</sup> é relevante para o nosso recorte. Essa decisão, que não sabemos ter sido editorial ou da própria autora, nos incita a pensar questões nodais para a análise. Até que ponto a omissão da transição capilar do paratexto foi uma estratégia para que o livro pudesse alcançar um público que não se interessaria a saber mais sobre o cabelo de uma mulher negra e imigrante? Ou ainda, será que a autora e os outros profissionais responsáveis pela existência da obra não acharam que o cabelo merecia tanta notoriedade? Independente da motivação, o fato é que o paratexto não lega ao cabelo o peso que, de fato, merece na trajetória de uma mulher que escolhe usar os cabelos afro naturais em uma sociedade racista em um contexto de diáspora.

A análise dos elementos paratextuais aponta que, apesar do alcance significativo que *Americanah* galgou ao trazer temáticas secularmente silenciadas pela metanarrativa, não podemos afirmar que o campo simbólico esteja aberto para todo e qualquer sujeito, contando a história que lhe apetece sem determinados limites e, podemos dizer, até mesmo adaptações. Existe uma

---

<sup>249</sup> Usarei a flexão de gênero no feminino para evidenciar o meu posicionamento como mulher leitora e pesquisadora, com o intuito de problematizar o masculino como categoria universal e neutra, a exemplo do que nos ensina a pesquisadora argentina María Lugones.



hierarquia sustentada pela dinâmica colonial que ainda perdura, tendo na opressão de raça um de seus maiores pilares. Assim, as tecnologias de opressão, mesmo que esmiuçadas e denunciadas por pensadoras negras, continuam agindo através dos privilégios duradouros da branquitude. Por causa deste distanciamento entre percepção da opressão e sua desarticulação que análises que escancarem o racismo naturalizado, por exemplo, na recepção das publicações de pessoas negras, são necessárias.

Não obstante a ruptura que a poética de Adichie representa quando a comparamos ao cânone literário, regido pelo viés masculino, branco e eurocentrado, os resquícios do imperialismo ainda se fazem presentes, mesmo quando os autores e autoras da pós-colonialidade procuram se desvencilhar dele de modo consciente e sistemático, como é o caso da autora. A teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (apud KAPOOR, 2008) assinala que os escritores, críticos e teóricos que se deslocam de sua terra natal para países ocidentais, grupo em que Adichie se encaixa, devem estar cientes da influência do discurso opressor ocidental. Para a Spivak, o “informante nativo”, ou seja, “informantes” do terceiro mundo que vivem no Ocidente, precisam ser cautelosos em vários sentidos. No que concerne nossa análise, a percepção de para quem as representações construídas por esse “informante” são direcionadas é a mais relevante. Elas estão se delineando com o único intuito de beneficiar o público ocidental? Spivak também ressalta que nosso local de fala é essencial para pensarmos criticamente acerca das práticas discursivas que promovemos. Em outras palavras, o lugar de onde se escreve e de onde se lê influenciarão a recepção das narrativas que criamos e consumimos.

Os livros de Adichie, assim como as interações da escritora através de palestras e entrevistas, expõem a grande preocupação dela com os preconceitos de raça e gênero enfrentados no passado e no presente, além de uma crítica contundente aos frutos do colonialismo no continente africano. Suas elucubrações, aprofundadas pela observação de culturas distintas e a situação de mulheres nesses contextos se traduzem em uma postura, dentro e fora do fazer literário, que busca dar ênfase a sujeitos, histórias e pontos de vista inovadores e mais democráticos, que procurem desafiar a lógica do colonialismo, empreitada que se inicia com autores como Chinua Achebe. É válido salientar que as estratégias usadas por Achebe não são as mesmas dos escritores e escritoras posteriores a ele, dados os contornos temporais e políticos a que o escritor pertence. Por outro lado, o desejo e necessidade de resistir ao colonialismo ainda se mostram hodiernos, manifestando-se em novas configurações.

Partindo do entendimento de que, mesmo com as restrições que se apresentam, a poética de Adichie é de grande valor para o alargamento do campo simbólico e o fomento de discussões





urgentes para a pós-colonialidade, versaremos acerca do cabelo como símbolo de identidade, personalidade e libertação em *Americanah*.

### **A transição capilar de Ifemelu como metáfora para o surgimento de um novo sujeito**

*Americanah* é um romance que se encaixa na pós-colonialidade pelos temas e estilo narrativo que o compõe. Dentre as características principais das obras lidas nesta categoria, destacam-se, como pontua Robert Fraser (2000), uma sintaxe de resistência e uma voz interna de dissidência. Para Braga (2019), a ordem narrativa repleta de digressões e as fragmentações também fazem parte da literatura pós-colonial.

No romance em foco todos esses atributos são evidenciados, tendo como eixo principal a situação diaspórica de Ifemelu, personagem que luta para se entender em uma nova realidade. Através do *blog* que escreve, ela faz o caminho oposto à racionalidade ocidental, sendo o sujeito que tece opiniões e observações acerca daqueles que a cercam. Apesar dos pontos de vista dos cidadãos da sociedade hospedeira também serem reproduzidos (sendo ironizados na maioria do tempo), o que de fato tem maior relevo é o que a protagonista pensa e como ela se usará dessas experiências para refletir sobre a própria identidade.

O *blog* se configura, pois, como um hiato da fluidez narrativa, para que questões importantes sejam exploradas com mais ênfase e abertura. Escritas com uma fonte, espaçamento e estilo divergentes das outras partes do romance, as postagens versam, por exemplo, sobre raça, gênero, a ignorância do povo estadunidense quanto às culturas de outros países e a empregabilidade de imigrantes, além de questões relacionadas ao cabelo. A linguagem direta e afiada de Ifemelu, cuja performance no ambiente virtual é anônima antes dos convites para palestrar em universidades e empresas, representa um espaço seguro em que o racismo é abordado sem que a protagonista precise sofrer os desconfortos das contendas com pessoas com pontos de vistas distintos, que não procuram de fato refletir sobre o racismo que naturalizam. Para ilustrar as diferentes possibilidades que se delineiam no mundo virtual e no real, o capítulo trinta e um traz duas situações em que a raça é discutida. Em um jantar em Manhattan, entre apoiadores de Obama que comemoram sua vitória, as opiniões se dividem acerca do fim do racismo nos EUA a partir da eleição de um presidente negro. Discordando, Ifemelu declara:

“O único motivo pelo qual você diz que raça nunca foi um problema é porque queria que não fosse. Nós também queríamos que não fosse. Mas isso é uma mentira.” [...] Nem falamos com nosso namorado branco sobre as pequenas coisas que nos irritam e as coisas que queríamos que ele entendesse melhor, pois temos medo de que ele diga que estamos exagerando ou que nos ofendemos com facilidade demais. [...] Deixamos que acumule dentro da nossa cabeça, e quando



vamos a jantares de gente liberal e legal com oeste, dizemos que a raça não importa porque é isso que se espera que digamos, para manter nossos amigos liberais e legais confortáveis. (ADICHIE, 2014, p. 315)

Corroborando a noção de que a *web* é um lugar estratégico ocupado pela personagem, há comentários no mesmo capítulo sobre as expectativas das participações de Ifemelu em eventos presenciais. As críticas que a blogueira fomenta não alcançam com profundidade alguns públicos, mais engajados com o sucesso na *internet* do que o conteúdo de suas colocações:

O propósito de workshops sobre diversidade ou palestras multiculturais não era inspirar nenhuma mudança real, mas fazer com que as pessoas se sentissem bem consigo mesmas. Elas não queriam o conteúdo de suas ideias; queriam apenas o simbolismo de sua presença. Não tinham lido seu blog, apenas ouvido falar que ela era uma “blogueira famosa” que escrevia sobre questões raciais. Assim, ao longo das semanas seguintes, conforme Ifemelu foi dando mais palestras em empresas e escolas, começou a dizer o que eles queriam ouvir, sendo que jamais escreveria nada daquilo em seu blog, pois sabia que as pessoas que o liam não eram as mesmas que iam aos workshops sobre diversidade. (ibidem, 2014, p. 330)

Quando discute o relevo de pautas como raça e gênero e o espaço que está realmente aberto para elas, Ifemelu escancara a hipocrisia da nação hospedeira, evidenciando uma espécie de negociação necessária para o enfrentamento dos parâmetros de diferenciação constantes, como raça, riqueza, classe e gênero, “todos relacionados ao poder e à necessidade de controle” (MORRISON, 2019, p. 24). Trazer à tona tão abertamente a noção de um padrão entendido como normal, aceitável ou esperado, em contradição com a imagem que a personagem constrói, alicerçada em uma politização estética negra e crespa, é sinônimo de abrir lacunas em universos dominados pelo racismo institucionalizado. Segundo a antropóloga brasileira Nilma Lino Gomes,

[...] reconhecer a existência de uma beleza negra remete à percepção da alteridade, à construção das identidades, aos conflitos entre os diferentes padrões estéticos oriundos dos povos da diáspora africana e o padrão ocidental. Não se trata apenas da percepção vinda do polo dos grupos étnicos/raciais que, historicamente, se encontram no poder. Trata-se, também, de uma percepção construída pelos integrantes do outro polo, de uma resignificação de um padrão estético do ponto de vista negro, como agente político. (GOMES, 2020, p. 300)

O projeto de descolonização cultural a que já nos remetemos anteriormente desenha-se como um processo de dimensões políticas, sociais e culturais que tem na afirmação do cabelo crespo um de seus pontos nodais. Se, como afirma a teórica Grada Kilomba, o cabelo crespo foi historicamente desvalorizado e estigmatizado, há uma mudança desta significância quando sujeitos negros o concebem como “o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora” (KILOMBA, 2019, p. 126, 127). Apropriando-se de seus



traços étnico-raciais como símbolos de valor, beleza e imponência dentro e fora de suas nações de origem, os indivíduos negros afrontam o discurso que “associa beleza, sucesso e nível econômico ao pertencimento étnico de determinados sujeitos”, como declara Gomes (2020, p. 298).

No caso de Ifelemu, parte do processo de entender-se como um novo indivíduo passa pela percepção de si e do outro no contexto diaspórico, e como já salientamos, tem no cabelo um grande foco. Tal qual assevera Grada Kilomba, “a diferença é usada como marca de invasão” (KILOMBA, 2019, p. 121). Desse modo, qualquer característica que possa construir uma imagem de dissemelhança se torna um eixo de controle da branquitude. No contexto de *Americanah*, a protagonista possui uma série de “marcas” que, julgadas pelos Estados Unidos como de um indivíduo estrangeiro, precisarão ser ressignificadas por Ifemelu para que ela seja capaz de se autodefinir e, mais importante, aceitar-se com plenitude; nesse sentido, o processo de identificação com outras mulheres negras e seus cabelos é fundamental para que a personagem alcance um patamar profundo de pensamento crítico e agenciamento.

Se, a princípio, a *internet* oferece o suporte de mulheres crespas de diversos lugares, dividindo experiências e encorajando umas às outras a usarem os cabelos naturais, mais tarde Ifemelu se tornará inspiração para outras seguidoras do *blog*. A *internet* se mostra como um espaço que permite as articulações que não poderiam ser feitas durante as interações reais, o que nos provoca a traçar uma relação entre as oportunidades advindas desse lócus enunciativo e a decisão pela transição capilar. Sem o apoio de mulheres que também passaram pelo processo, Ifemelu poderia ter demorado mais a tomar a decisão, ou não a ter tomado. Esse movimento de mulheres negras, como a própria personagem nomeia, representa com veemência as dimensões estéticas e políticas do uso do cabelo crespo. Após os cabelos começarem a cair por causa da química do relaxante, Ifemelu decide adotar um corte bem curto, que provoca inseguranças quanto à sua beleza e aceitação no trabalho, perspectiva que começa a mudar com as interações virtuais, que ampliam suas noções de pertencimento e o olhar para si e para os outros, além da insurgência de uma liberdade inaudita:

O site FelizComEnroladoCrespo.com tinha um fundo amarelo-gema e muita gente comentando, pessoas cujas fotos de identificação eram de mulheres negras piscando. Elas tinham longos dreads, afros curtos, afros grandes, cabelos torcidos, tranças, cachos imensos e chamativos. Chamavam relaxante de "crack cremoso". Estavam cansadas de fingir que seu cabelo não era o que era, cansadas de correr na chuva e fugir do suor. Elogiavam as fotos umas das outras e terminavam os comentários mandando "abraços". Reclamavam que as revistas feitas para negros nunca tinham mulheres de cabelos natural em suas páginas. [...] Trocavam receitas. Esculpiam para si mesmas um mundo virtual onde seu cabelo enrolado, crespo, pixaim e lanudo era normal. E Ifemelu caiu nesse mundo transbordando gratidão (ADICHIE, 2014, p. 230-231)





Posteriormente, já em seu *blog*, entre reflexões de cunho político e dicas de cuidados com o cabelo, Ifemelu fala sobre como as mulheres negras, por vezes, preferem sair na rua nuas a ter que mostrar o cabelo natural. A postagem, que se intitula “Um agradecimento público a Michelle Obama e o cabelo como metáfora da raça”, acontece quando a personagem já terminou a transição capilar. Nela, a dimensão política da escolha de penteados de Michelle Obama é destacada:

Imagine se Michelle Obama se cansasse de toda aquela escova, decidisse usar o cabelo natural e aparecesse na televisão com o cabelo parecendo algodão, ou com ele bem crespo? (Nunca se sabe como a textura do cabelo de alguém vai ser. Não é incomum para uma mulher negra ter três texturas diferentes de cabelo.) Ela ia ficar linda, mas o pobre do Obama sem dúvida ia perder o voto dos independentes e até dos democratas indecisos. (ADICHIE, 2014, p. 322)

É interessante notar que na biografia da ex primeira-dama dos Estados Unidos, publicada no Brasil em 2018 sob o título *Minha história*, Michelle Obama versa acerca da questão do pertencimento à nação estadunidense, reflexão que surge depois que ela e o marido assistem o musical *Hamilton: an American musical*, ao que ela conclui:

Crescemos sendo bombardeados de mensagens que alegam existir apenas uma maneira de ser americano – alegam que, se temos a pele escura ou o cabelo crespo, se não amamos de uma determinada maneira, se falamos outra língua ou nascemos em outro país, então aqui não é o nosso lugar. Até que alguém ouse começar a contar essa história de outra maneira. (OBAMA, 2018, p. 418)

Figuras públicas como Adichie e Obama, dentro e fora da ficção, passam a mensagem de que para reconhecermos viabilidades mais democráticas de existência, mulheres negras precisam integrar, com maior frequência, histórias com amplo alcance e destaque. Problematizando padrões de beleza assimilados a partir de imagens que refletem as características da branquitude, elas e outras pesquisadoras<sup>250</sup> salientam que tal realidade não será mudada enquanto debates sobre o assunto não forem fomentados com seriedade. Nesse ensejo, a teórica estadunidense Audre Lorde sustenta que

Sem dúvida, entre nós existem diferenças bem reais de raça, idade e gênero. Mas não são elas que estão nos separando e sim nossa recusa em reconhecer essas diferenças e em examinar as distorções que resultam do fato de nomeá-las de forma incorreta e aos seus efeitos sobre o comportamento e a expectativa humana. (LORDE, 2019, p. 240)

---

<sup>250</sup> Angela Davis (2016), bell hooks (2017) e Grada Kilomba (2019) são algumas das muitas mulheres negras que têm discutido a beleza como construção social pautada na branquitude e a necessidade de mudanças significativas nesse sentido.



Em outras palavras, o reconhecimento da diferença precisa ser acompanhado da autodefinição, a exemplo do que ratifica Patricia Hills Collins quando trata acerca da epistemologia negra feminina. Segundo Collins, “Longe de ser uma preocupação secundária no que diz respeito às mudanças sociais, desafiar as imagens de controle e substituí-las pelo ponto de vista das mulheres negras forma um componente essencial da resistência às opressões interseccionais” (COLLINS, 2019, p. 202). Em *Americanah*, o desafio às imagens de controle acontece quando afirmações identitárias negras são estabelecidas, assim como a ciência da relevância das mediações virtuais para a ideação de novos sujeitos.

### **O cabelo crespo como símbolo de identidade, personalidade e libertação**

Quando a literatura pós-colonial está em pauta, estudiosos como Robert Fraser (2000) afirmam que parte da revolução causada por essa nova narrativa é justamente o deslocamento de expectativa de leitura que ela provoca no público leitor. Há, na trajetória da protagonista de *Americanah*, o estranhamento da situação diaspórica e as dores e desconfortos gerados por essa transição geopolítica. Posteriormente, acontece uma assimilação que é estremecida quando as expectativas criadas por Ifemelu não são sanadas. Então, em um percurso irregular e doloroso, ela encontra as ferramentas de que precisa para resistir e existir como um novo sujeito. Não é mais a mesma pessoa que deixou a terra natal, tampouco se encaixa no país estrangeiro. O hibridismo dessa identidade que se forma, pontuada por descobertas estéticas, políticas e culturais tornam Ifemelu uma mulher humana e plausível.

A sua evolução, metaforizada pela transição capilar, confere a ela uma liberdade que se alastra para outros campos da vida. Ao desprender os cabelos do parâmetro colonial, há o resgate da subjetividade negra, que confere à protagonista uma nova personalidade. Essa personalidade não emerge por causa do cabelo, mas quando a escolha de usar os cabelos crespos está bem estabelecida para Ifemelu, ela não é mais a mulher que tem medo do que possam pensar sobre sua aparência, decisões ou trajetória. O seu autoconhecimento se torna, pois, o aspecto que norteará as escolhas futuras com mais veemência. Assim, a transição capilar e a revelação de uma mulher mais madura e determinada culminam juntas, apesar das inconsistências inerentes a todo e qualquer ser humano continuarem a se manifestar na história.

O percurso narrativo, que começa com a informação de que Ifemelu irá retornar à Nigéria, incita a curiosidade em quem lê: afinal, como ela se torna a mulher que é naquele momento? O que a motiva a mudar de ideia e, de certa forma, renunciar ao sonho da boa vida nos Estados Unidos? Que ferramentas serão utilizadas para que ela supere o medo, a solidão e as frustrações que enfrenta



quando inserida em uma cultura que não é a sua de origem? Em todo esse percurso a expectativa de leitura foge a uma narrativa generalista e superficial, que há séculos cerceia pessoas negras e diaspóricas do sexo feminino principalmente. Como consequência dos conflitos que Ifemelu encara nas esferas pública e privada, uma outra concepção de existência que não aquela imaginada quando a vida no estrangeiro ainda era um sonho distante, financeira e geograficamente, toma forma.

Dentre todas as competências que a protagonista precisa desenvolver para sobreviver aos percalços da nova realidade, o poder de ressignificar sua história e, nesse ínterim, o olhar que dedica aos ambientes que frequenta e às pessoas com quem interage é o mais expressivo. Essa desconstrução, entre outros momentos, ocorre quando Ifemelu articula ideias no *blog* lido por milhares de pessoas, escolhe manter o sotaque nigeriano depois de falar como uma estadunidense por anos, e, finalmente, ao aderir o cabelo crespo.

Além dela, outras mulheres, a exemplo de sua mãe, a tia que vai para os Estados Unidos, Uju, e a amiga Ranyinudo fazem parte da história, imbuídas de pensamentos, ações e crenças muitas das vezes até contraditórios. Para além dessas representações dissonantes, não há uma construção que busque esconder ou suavizar os defeitos dessas mulheres. Elas fazem escolhas das quais se arrependem, têm atitudes que poderiam ser julgadas como moralmente inapropriadas, erram, tentam mais uma vez. Talvez por essa mescla de humanidade e empoderamento que tantas mulheres se identifiquem com *Americanah*. Em um universo que usa a homogeneidade como marca de inferioridade e superficialidade, há libertação em possibilidades de ser e viver que destoem de expectativas galgadas dentro das elocuições dos indivíduos acostumados a julgar, determinar, encaixotar a alteridade, inferiorizando-a, anulando-a. Como salienta bell hooks, “Na luta da resistência, o poder do dominado para afirmar o agenciamento, reivindicando e cultivando a ‘consciência’, politiza as ‘relações com o olhar’ – aprende-se a olhar de certa maneira, para que se possa resistir” (HOOKS, 2017, p. 485). É justamente essa resistência que a construção ficcional de Ifemelu possibilita, quando suscita uma representação em que uma mulher que escolhe onde quer viver, como e porque torna-se símbolo de um projeto bem fundamentado de descolonização cultural e entendimento de si.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.





BRAGA, Cláudio Roberto Vieira. *A literatura movente de Chimamanda Ngozi Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

BIROLI, Flávia. “O público e o privado”. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 31 – 46.

COLLINS, Patricia Hill. “O poder da autodefinição”. In: \_\_\_\_\_. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 179 – 215.

FRASER, Robert. “The potential of fiction”. In: \_\_\_\_\_. *Lifting in the sentence: a poetics of postcolonial fiction*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000, p. 2 – 10.

GOMES, Nilma Lino. “Beleza negra e expressão estética”. In: \_\_\_\_\_. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 297 – 347.

HOOKS, bell. *O olhar oposicional: espectadoras negras*. In: BRANDÃO, Izabel. [et al] (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 483 – 509.

KAPOOR, Ilan. “Hyper-Self-Reflexive Development: Spivak on representating the Third World ‘Other’”. In: \_\_\_\_\_. *The postcolonial politics of development*. New York: Routledge, 2008, p. 41 – 59.

KILOMBA, Grada. “Políticas do cabelo”. In: \_\_\_\_\_. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 121 – 132.

LORDE, Audre. “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 239 – 249.

MISS Beleza Universal. *Intérpretes: Doralcy e Bia Ferreira*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2018.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução: Fernanda Abreu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OBAMA, Michelle. *Minha história*. Tradução: Débora Landsberg; Denise Bottmann; Renato Marques. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.



## A HISTÓRIA QUE NÃO NOS FOI CONTADA: UMA LEITURA DE *ANGOLA JANGA*, DE MARCELO D'SALETE

Mateus de Moraes Torres Ferreira (UnB)<sup>251</sup>

**Resumo:** O objetivo deste projeto é analisar a HQ *Angola Janga* de Marcelo D'Saete buscando entender a necessária correlação entre História e ficção, especialmente quando se pensa em uma História soterrada, em uma História não contada, como é a História da resistência negra no Brasil. Para isso, serão observados diferentes aspectos da construção narrativa, envolvendo, como não poderia deixar de ser, a leitura das imagens do livro. A organização do tempo e do espaço será analisada mais detidamente, bem como a configuração das personagens. Também serão enfocados o aproveitamento simbólico de objetos em cena e do silêncio como recurso expressivo. Sem deixar de lado a discussão racial que a obra evoca.

**Palavras-chave:** Angola Janga; História em quadrinhos; História e ficção; Narrativa brasileira contemporânea; Marcelo D'Saete.

### O que é *Angola Janga*?

O romance gráfico *Angola Janga*, de Marcelo D'Saete, foi publicado no Brasil em 2017 pela editora Veneta e no ano seguinte venceu o prêmio Jabuti como “melhor história em quadrinhos”<sup>252</sup>. O enredo da obra propõe contar a história da resistência negra no Brasil durante o período da escravidão colonial. O livro, produzido ao longo de 11 anos de pesquisa, entrevistas e conversas com especialistas, retoma a movimentação em torno do Quilombo de Palmares nas décadas finais de sua existência. Evitando a idealização de seus principais líderes, o autor opta pela construção de uma narrativa que envolve as disputas políticas entre Ganga-Zumba e Zumbi, sem deixar de lançar um olhar sobre o cotidiano que os cerca.

Apesar de ser uma obra que condensa e se estrutura sobre fatos da história brasileira, o próprio autor reconhece que os retalhos históricos são costurados pela linha da ficção, “é a partir dela que podemos transpor muros e acessar, pela poesia e arte, aqueles homens e mulheres” (D'SALETE, 2017, p. 419). Baseando-se nessa afirmação, e no método sob o qual o livro foi construído, a partir de extensas pesquisas, podemos pensar a obra a partir da definição dada por Hayden White do que seria uma narrativa histórica: “ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos, e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98). Dessa forma, entendemos que *Angola Janga* se configura como uma narrativa histórica em quadrinhos.

<sup>251</sup> Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: mateus.mtorres@hotmail.com

<sup>252</sup> Este artigo foi produzido junto a um projeto de Iniciação Científica, sob orientação da prof<sup>a</sup> Regina Dalcastagnè e com bolsa do CNPq.



A historiografia da HQ já é evocada por seu título. O termo “Angola Janga” era usado pelos próprios moradores para descrever o conjunto de mocambos. Segundo Clóvis Moura, em *Dicionário da escravidão* (2004, p. 43), o termo teria origem quimbundo e significaria “Angola Pequena”. Para Nei Lopes, em *Dicionário Banto do Brasil* (2003, p. 29) o termo tem origem em outras línguas banto e significaria “Minha Angola”. O fato é que, tomando qualquer uma das definições chegamos à Angola, país africano que era o principal local de onde os negros eram traficados na época. Estipula-se que entre 1501 e 1866 tenham saído de lá mais de 5,7 milhões de negros escravizados. Tudo começou no final do século XV, quando Portugal chegou em Angola e teve seu primeiro contato com os povos que habitavam o atual noroeste do país, fundando lá seus postos comerciais. Logo, não é difícil entendermos o porquê dos negros chamarem a aglomeração de mocambos, seu novo lar, de “Minha/pequena Angola”.

*Angola Janga* é uma HQ de 432 páginas, capa dura e impressa em papel pólen com uma gramatura de 150 g/m<sup>2</sup>, o que destaca os traços do autor. Além do enredo em si, o livro ainda conta com muitos conteúdos extras: depoimento do autor, um glossário, a cronologia da guerra dos Palmares, bibliografia, mapas, todo um material que complementa e auxilia na leitura da obra. A arte, em estilo preto e branco, mostra o cuidado e a sensibilidade do autor ao representar a violência e a brutalidade desse período obscuro da história brasileira.

Mesmo trazendo personagens muito conhecidos da nossa história, tidos até como lendas, como é o caso dos personagens centrais, Ganga Zumba (1630-1678) e Zumbi (1655-1695), o autor não os eleva a um grau mitológico. Sua representação dessas figuras históricas é bem distante da que encontramos em livros didáticos – eles não são célebres homens dotados apenas de virtudes. D’Saete os representa como seres humanos, guerreiros e líderes fortes, mas que não estão livres de falhas. Transcorrendo principalmente nas fazendas dos senhores de escravos, nos mocambos e nas florestas brasileiras, a ação da obra se desenrola do início do século XVII até os primeiros anos do século XVIII. Nela, acompanhamos episódios da vida de Zumbi e de vários outros personagens complexos, como Acotirene, Soares, Ganga Zumba, Ganga Zona e outros homens e mulheres que o autor usa para compor esse quadro violento e vergonhoso que foi a era colonial no Brasil, subvertendo dessa forma a história embranquecida desse período que sempre nos foi contada.

### ***Angola Janga* e o estigma social dos quadrinhos**

Narrativas em quadrinhos são geralmente conhecidas e associadas a obras que trazem heróis e vilões em enredos cheios de ação e frases de efeitos, mas o fato é que esse gênero narrativo se fragmenta em muitas outras possibilidades; desde enredos ficcionais até narrativas históricas,





como é o caso de *Angola Janga*. HQs se caracterizam pela predominância de uma linguagem visual para se comunicar com o leitor, linguagem essa que se estrutura a partir de cenas individuais, quadros, que são postos em sequência para construir um movimento narrativo.

Scott McCloud, famoso quadrinista norte americano, possui algumas obras ficcionais em quadrinhos, como é o caso de sua série premiada *Zot!*, composta por três livros. Mas ele também é conhecido por suas HQs de não ficção, onde aborda e explica conceitos desse gênero literário mostrando como as HQs são uma forma literária e uma arte autônoma. No entanto, ele mesmo não ficou livre do pensamento estigmatizado dos quadrinhos que foi popularizado pelas famosas revistas de heróis. Em seu livro *Desvendando quadrinhos* o autor compartilha seu antigo pensamento acerca dessas obras. Segundo ele: “Quadrinhos eram revistas coloridas, cheias de arte sofrível, aventuras idiotas e sujeitos de colante” (McCLOUD, 1995, p. 2). E essa é uma ideia bastante disseminada, que faz com que narrativas desse tipo sejam consideradas infantis e, por isso, muitas vezes obras importantes e com mensagens necessárias não conseguem o público que merecem.

Com todo esse estigma social que rebaixa os valores das HQs, se torna mais difícil tais obras conseguirem se destacar no mercado, mas é claro que temos grandes exceções a essa regra, como é o caso de *Maus*, de Art Spiegelman (1980), que conta a história do pai do autor, sobrevivente do Holocausto; de *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2000), um relato autobiográfico que fala da precariedade da sobrevivência em situações políticas e sociais; e *Pílulas azuis* de Frederik Peeters (2001), que aborda em seu enredo o HIV, por exemplo. Essas obras, entre outras, conseguiram contornar o preconceito presente no campo literário e atingir reconhecimento, mas muitas outras que não conseguiram, não por falta de qualidade, ainda se encontram soterradas no esquecimento. E tal cenário se torna mais grave no Brasil, uma vez que, ao contrário de países como Estados Unidos, França e outros, não temos grandes livrarias exclusivas para estas obras.

Uma possível explicação para o destaque destas obras talvez esteja justamente no tema que elas abordam e em sua relevância para a sociedade. O que também justificaria a projeção que *Angola Janga* está tendo. O livro, lançado em 2017 no Brasil, já se encontra publicado em muitos outros países, como Estados Unidos, Alemanha, França, Áustria e Portugal. Mesmo se centrado na escravidão do Brasil, a obra fala de um assunto universal que construiu a história destes países e para que entendamos isso sua leitura se torna importante, uma vez que a mesma subverte a história embranquecida da escravidão que nos é contada.

O estigma existe, mas aos poucos as HQs vão conseguindo quebrar essa barreira e mostrar aos leitores a importância social que possuem e a relevância deste gênero literário para o mercado e para a sociedade.



## ***Angola Janga* entre a História e a ficção**

Como dito antes, *Angola Janga* se configura como um romance histórico em quadrinhos. Dessa forma, cabe aqui algumas palavras sobre a relação imbricada que existe entre História e ficção, que mesmo não sendo algo particular do romance histórico, uma vez que podemos notar sua presença em outras produções narrativas, é nele que ela ganha amplas possibilidades de manifestações (LAVORATI e TEIXEIRA, 2010). Tal dinâmica é usada por Marcelo D'Saete para construir uma representação da realidade, uma realidade que é passado e, portanto, conhecimento histórico.

No auge do Iluminismo, no século XIX, houve a ascensão da concepção de que o progresso seria alcançado pela construção de nações, logo a relação História/ficção se desenvolveu e ganhou espaço, visto que ela se tornou necessária para o desenvolvimento de uma história nacional. Fato comprovado pelos romances que ganharam destaque nessa época e que perduram até hoje, posto que “evocam acontecimentos históricos, ou pelo menos, se inserem num contexto sócio-histórico preciso” (FREIRAS, 1986, p. 3).

Diante disso podemos notar o quanto a História passou a ser valorizada e entendida como importante ferramenta não só documental, mas aliada à literatura, uma ferramenta crítica e importante para o desenvolvimento de ideologias sociais, econômicas e políticas. Analisando isto, e a obra *Ivanhoé* de Walter Scott (1819), Lukács teorizou essa produção narrativa de Romance Histórico. E baseando-se na teoria de Lukács, Antônio Esteves resumiu as características desse romance nos seguintes tópicos:

A- A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo.

B- Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVES, 1998, p. 129).

Os limites da História, bem como os questionamentos cabíveis quanto a seu status de ciência está na sua dependência da escrita. Dado que a escrita é estudada além da sua construção vocabular e lexical; “há uma tríade a considerar na elaboração do conhecimento histórico, composta pela escrita, o texto e a leitura” (BORGES, 2010, p.95).



Qualquer historiador a sério sabe se parar para reflectir no que está a fazer à medida que pensa e escreve estar metido num processo contínuo de moldagem dos seus factos pela sua interpretação e da sua interpretação pelos seus factos. É impossível conceder a primazia a um dos termos em detrimento do outro. O historiador começa por fazer uma seleção provisória dos factos e por elaborar uma interpretação temporária à luz da qual aquela seleção foi feita – tanto por ele como por outros. À medida que trabalha, tanto a interpretação como a selecção dos factos são submetidas a modificações subtis e talvez parcialmente inconscientes, através da acção recíproca de uma sobre a outra. (CARR, 1961, p. 25)

Assim, o romance histórico clássico surge com esta proposta de ideias atreladas a uma visão de história positivista, a fim de construir uma identidade nacional. Hoje em dia, uma vez que já podemos dizer que temos uma produção original, o romance histórico se volta para a representação do passado a fim de entender o presente. E, tendo em vista que o conceito de história, e sua teoria, também se modificaram no decorrer dos anos, portas foram abertas e assim surgiu o que começou a se chamar de: novo romance histórico:

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. (FIGUEIREDO, 1997, p. 2.)

Seguindo a citação acima, concluímos que *Angola Janga* se insere nesse conceito de novo romance histórico, uma vez que resgata um período histórico importante, no caso o colonial, questionando a história oficial acerca dele, e colocando o leitor para refletir como o mesmo construiu raízes sociais e raciais, e como mais de um século depois essas raízes ainda apodrecem, com casos de discriminação, a árvore social.

Fernando Ainsa estudou este “modelo”, que surgiu e ganhou fronteiras bem demarcadas no século XX, e resumiu algumas das principais características dessas obras. A título de curiosidade e para que fique reforçado o pertencimento do objeto de estudo deste trabalho a esse novo “modelo” deixaremos o esquema do teórico abaixo:

1- La nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona. 2- La nueva novela histórica ha abolido la ‘distancia épica’ (Mijaíl Bajtin) de la novela histórica tradicional, al mismo tiempo que ha eliminado ‘la alteridad del acontecimiento’ (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina. 3- Esta abolición de la distancia épica se traduce en una reconstrucción y ‘degradación’ de los mitos constitutivos de la nacionalidad. 4- La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucias o, por el contrario, la textualidad revestirse de las modalidades expresivas del historicismo a partir de una ‘pura invención’ mimética de crónicas y relaciones. 5- La nueva novela histórica se caracteriza por la superposición de tiempos diferentes. 6- La multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica. 7- Las modalidades expresivas de la novela histórica son muy diversas. 8- La nueva novela histórica se preocupa por el lenguaje y utiliza diferentes formas expresivas – el arcaísmo, el ‘pastiche’ y la parodia – para reconstruir o demitificar el pasado. 9- La nueva novela histórica puede ser el ‘pastiche’ de otra novela histórica. (AINSA, 1991, p.18-30).





## ***Angola Janga: das metáforas aos objetos***

A história contada por D'Salete em *Angola Janga* vai além da representação mítica de Palmares e seus líderes. Uma vez que já existem muitas histórias sobre o Quilombo, em sua maioria com um foco monolítico sobre os acontecidos em volta dele, D'Salete propõe uma nova visão:

Este não é o primeiro quadrinho sobre Palmares. Clóvis Moura e Álvaro de Moya (*Zumbi dos Palmares*, 1955), Antônio Trisnas e Aluan Alex (*Zumbi — a saga de Palmares*, 2003) Carlos Ferreira e Moacir Martins (*A guerra de Palmares*) já realizaram suas narrativas em quadrinhos sobre o fato. Na literatura e no cinema, Palmares também já foi imaginado por autores como João Felício (*Ganga Zumba*, 1961), George Landamane (*Troia Negra*, 1998) e Cacá Diegues (*Ganga-Zumba*, 1963, e *Quilombo*, 1984). Entretanto, devido à grandeza do evento, ele certamente merece novas interpretações (D'SALETE, 2017, p. 419).

E essa sua reinterpretação vai além de uma visão maniqueísta acerca destas personalidades, evitando assim, uma idealização que enfraqueceria a veracidade do que é contado.

A reinterpretação de D'Salete começa logo nas primeiras páginas, ao questionar um termo que pode contribuir para uma ideia equivocada sobre o período da escravidão: aquele que designa como *escravos* os africanos e seus descendentes que foram *escravizados*. Para entender a problema do uso dessa expressão, seguiremos a reflexão de Djamilia Ribeiro em seu livro *Pequeno manual antirracista*: Com o tempo, compreendi que a população negra havia sido *escravizada*, e não era escrava – palavra que denota que essa seria uma condição natural, ocultando que esse grupo foi colocado ali pela ação de outrem. (RIBEIRO, 2019, p.8).

O autor já começa a quebrar essa ideia ao iniciar seu livro com a fuga de dois negros escravizados: Osenga e Soares. Ao mostrar a resistência dos negros tal concepção de passividade, de que aquele estado de opressão era uma condição natural deles é quebrada. E ao decorrer da história a luta dos negros e seus mecanismos de resistências ganham profundidade tornando cada vez mais opaca a falsa afirmativa.

Logo nas primeiras páginas já vemos também a potencialidade estética de D'Salete. A singularidade e precisão dos seus traços ao representar graficamente as matas, os engenhos de cana-de-açúcar e os negros. Ademais, um detalhe que marca neste capítulo e segue durante toda a história é a sensibilidade do autor. Um exemplo disso é a figura do pássaro que aparece neste primeiro capítulo, mas que perdura durante toda a obra. Este pássaro encontra-se assentado em uma árvore, parado no momento que os negros estão descansando e voando baixo quando eles retomam a fuga. A ave faz um contraste com a situação de cárcere dos escravos e, ao mesmo tempo, se torna uma metáfora para a libertação deles. Ela acompanha a fuga. Come no momento em que eles comem.





E ao final, quando Soares consegue encontrar os outros negros, e o caminho de fato ao mocambo, o capítulo se encerra com a imagem desse mesmo pássaro, agora voando alto no céu.

Por outro viés, temos também a vela ao lado de Catarina, uma senhora de escravo, que promete a Soares sua carta de alforria, carta esta que é negada ao homem, por Gonçalo. A vela se encontra acesa e oscilante representando a vida frágil da personagem e logo em seguida se apaga, quando a mesma morre.



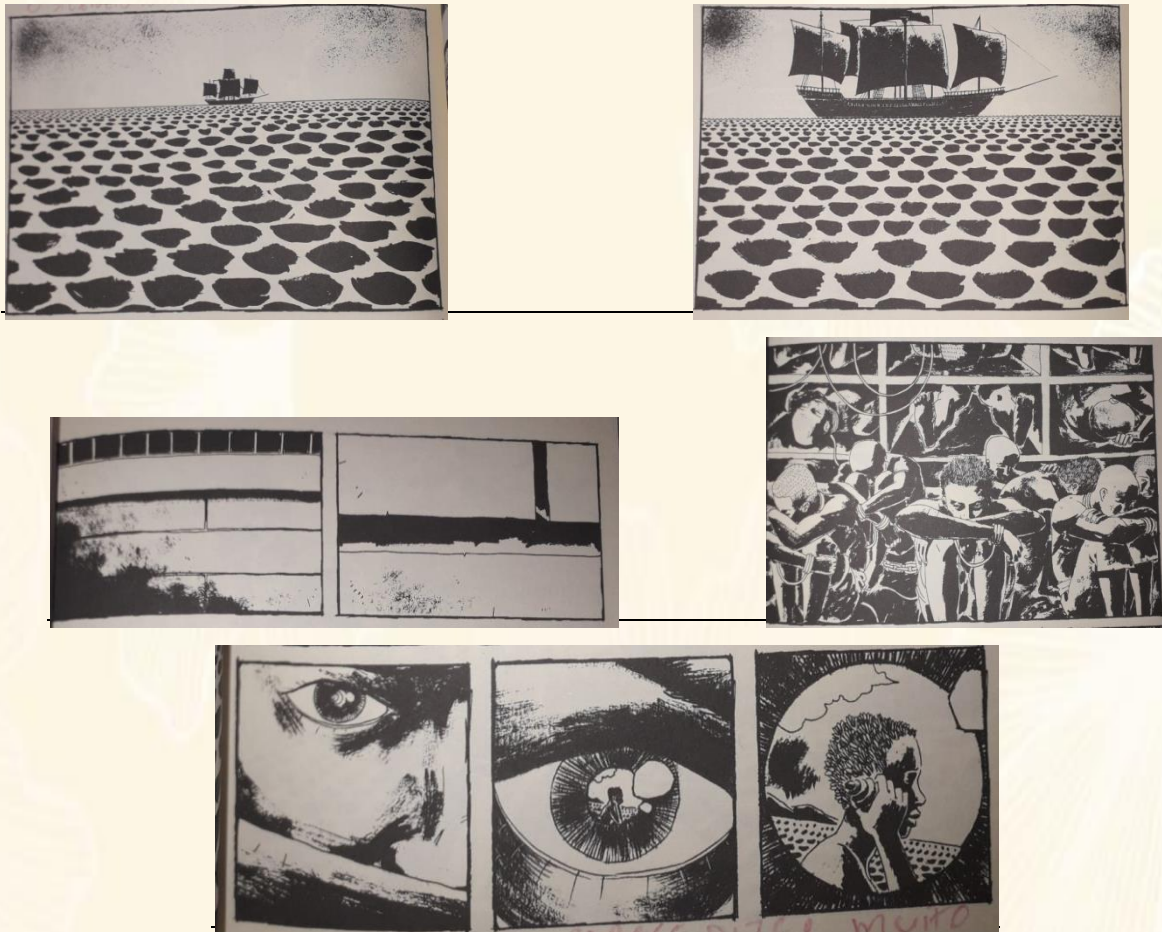
São metáforas como essas que dão um tom ímpar à construção sequencial de D'Saete.

E se a sensibilidade da obra ganha seus contornos com tais metáforas, estes contornos são preenchidos pela forma como o autor usa o silêncio, a ausência de diálogos e/ou onomatopéias em cenas-chaves de sua construção para instigar, causar mais impacto e acabar dando uma carga mais dramática a determinadas cenas. Um exemplo marcante deste recurso narrativo de D'Saete é a cena de três páginas iniciada na página 114.

No primeiro quadro vemos um navio distante no meio do oceano e no segundo esse navio está mais próximo. É como se fosse uma sequência cinematográfica em que a câmera vai dando zoom no objeto. No próximo quadro mostram-se as tábuas do navio e, por fim, os negros amontoados e encaixotados em seu porão, um navio negreiro. Aproximando ainda mais, vemos o olho de um desses cativos e nele o reflexo de um garoto negro segurando uma concha no ouvido. Esse garoto é Zumbi. Durante toda essa sequência não temos a representação de nenhum som, de nenhuma fala. O silêncio é suficiente para entendermos a força do que está sendo representado. A concha, que deveria simular o barulho do mar ao ser colocada no ouvido, apenas lembra o



sofrimento que os negros passavam nos navios enquanto eram transportados em situações insalubres para a escravidão.



Ainda com esta imagem da concha em mente, relembremos o que Dalcastagnè diz em seu texto sobre os objetos em cena no romance contemporâneo:

Um objeto pode contar muitas histórias, pode nos reconectar com pessoas e com o passado, pode ser triste ou alegre, pode guardar calor e perfume. [...] são esses objetos vulgares que nos dão dimensão do ser humano e sua temporalidade. (DALCASTAGNÈ, 2018, 465).

Este simples objeto, que pode ser encontrado em qualquer praia, guarda nesta cena o triste passado, naquele momento presente, dos negros escravizados. Representa a violência racial trazida nas caixas de madeira sobre o mar, ou como os negros chamavam, nos tumbeiros. Os objetos podem falar de “poder e de desigualdades, da miséria e do mais completo abandono” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 467). E um exemplo que nos reforça esta ideia é o punhal que Tata entrega a Zumbi. Na fuga para salvar seu filho, Una e Katanga acabam perecendo, porém, antes de morrerem, Una entrega um belo punhal à Tata, um objeto que parece estar com ele durante toda





sua vida. Tempos depois Tata consegue devolver este punhal ao filho de Una, Zumbi. Este objeto simbólico faz com que o líder do Quilombo se sinta mais próximo dos pais e mais forte.

Os objetos falam de sua classe, de seu gênero, talvez até de sua raça, dos lugares por onde andou, de seus afetos e sua solidão, fazem com que nos sintamos próximos de suas experiências, por compartilharmos dos mesmos produtos, ou então muito distintos em relação aos seus gostos “pessoais”, que talvez nem sejam tão pessoais assim, já que refletem as influências sociais. (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 466).

### **Angola Janga e a resistência negra**

Alguns negros quando chegavam ao Brasil ainda tinham a esperança de voltar para suas terras além do calunga, porém, ao verem que era impossível, buscaram outra saída: criar um novo lar. E em um espaço cheio de palmeiras e roubando sementes de massango e guando (milho e feijão), que eram transportadas nos cabelos das mulheres negras, conseguiram construir seus mocambos e se tornarem autossustentáveis. As sementes não fizeram brotar apenas alimentos e sim a esperança de um recomeço para os que conseguiam fugir do regime opressivo da Casa Grande e Senzala.

No capítulo 6, Tata ao observar uma teia de aranha diz o seguinte à Dara: “Olha bem, a teia pode ser proteção e ataque” (D’SALETE, 2017, p. 204). Podemos usar esta fala pra fazer uma analogia com o Quilombo, pois o espaço que acolhe e protege os negros, também é lugar defesa e ataque. No capítulo “Guerra do mato” vemos toda a articulação e resistência dos negros deste mocambo, e no seguinte, “Doce inferno”, que narra a invasão de Domingos Jorge Velho ao Quilombo de Palmares, acompanhamos a estratégia bélica dos negros ao construírem uma cerca e montarem um plano de defesa. No fim, não é o suficiente para protegê-los, uma vez que os brancos estavam em um número esmagadoramente maior e armados com um canhão.

Cabe aqui algumas palavras sobre o personagem de Domingos Jorge Velho. Como dito anteriormente D’Salete tem um cuidado especial na hora de construir seus personagens, dando profundidade psicológica a eles, o que não acontece com Domingos. O homem é a caricatura de um vilão. Representado grande parte das vezes sentado em uma cadeira, passando a mão na cabeça de uma cativa e cercado por crânios. Enquanto os outros personagens são esféricos, ele abraça sua unilateralidade.

Um aspecto bastante destacado pelo autor e que em Jorge Velho se torna ainda mais evidente são os dentes. Quando Dara pergunta a Tata o que tem no engenho, o velho responde falando que lá tem moinhos enormes que “giram e moem sem parar... eles não moem apenas cana, moem tudo ao redor” (D’SALETE, 2017, p. 212). Com esta fala Tata não só faz alusão ao que o



racismo faz com a sociedade e seus valores morais, mas também ao “progresso” e as matas. E, levando-a a algo mais específico, podemos associá-la à representação dos dentes dos personagens brancos.

Quase sempre quando vemos os personagens brancos eles estão comendo. E suas bocas e dentes amolados são enfatizados – a boca dos brancos que devora. Abertas, ameaçadoras.



Se os dentes dos brancos são esta coisa aberta, que ameaça e está constantemente devorando algo – a natureza, os negros –, os dentes dos escravizados são destacados cerrados. Durante a batalha que termina derrubando o Quilombo dos Palmares, enquanto Domingos é representado com sua boca aberta e seus dentes ferozes expostos, o negro é representado com eles oclusos e tal fricção representa a resistência dos negros.



É claro que esse pequeno aspecto dos dentes é apenas mais um traço usado para compor todo o quadro complexo da resistência negra no Brasil. Mesmo após a morte de Zumbi, a queima de Palmares, o massacre de muitos, a falta de esperança de alguns, parte dos negros ainda mantém o espírito de luta, sabem que precisam resistir. A opressão não os define.

O último capítulo do livro, intitulado “Passos na noite”, começa com uma visão do espaço e vai se aproximando, mostrando a Terra, o Brasil, uma cidade e uma menina negra encolhida em um beco. Essa menina olha pra uma rachadura no asfalto, até que essa rachadura se transforma em uma imensa cratera e a engole. Em seguida, temos a representação de várias engrenagens moendo no que parece ser uma fábrica. Por fim, essa menina acorda, seu nome é Dara e ela está na senzala.







O que entendemos desta bela sequência é que o racismo continua até os dias de hoje. Os moinhos estão diferentes, mas os negros que eles moem continuam os mesmos. A escravidão está mascarada por um falso progresso, mas ainda infringe a dor e marca os corpos dos negros e negras. E é por isso que a luta deve continuar. As palavras de temor de Domingos ao dizer que cada negro é muito mais que apenas um (D'SALETE, 2017) estão certas. Somos um movimento coletivo de sobrevivência que perdura até os dias de hoje e resistirá até que as raízes das injustiças e opressões sociais e raciais sejam arrancadas da sociedade brasileira.

## Referências

AINSA, Fernando. La reescritura da la Historia en la nueva narrativa Latinoamericana. *Cuadernos Americanos. Nueva Epoca*, año V, vol. 4. México, p. 13-31, 1991.

BORGES, V. R. História e Literatura: algumas considerações. *Revista de Teoria da História*. V. 1, n. 3, p. 94-109, junho/ 2010.

CARR, E. H. *Que é História?* Trad. Ana Maria Prata Dias da Rocha. Lisboa, Gradiva, 1961.





DALCASTAGNÈ, Regina. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. *Letras de Hoje*, v. 53, n. 4, p. 463-468, 30 dez. 2018.

D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.

ESTEVES, Antonio R. Considerações sobre o romance histórico (No Brasil, no limiar do séc. XXI). *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 4, nº 4, p. 53-66, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro: 1997. Também disponível em: <http://members.tripod.com/~lflife/Vera.html>. Acesso em: 23/07/2008.

FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.

LAVORATI, C.; TEIXEIRA, N. C. R. B. Diálogos entre ficção e história: Do romance histórico clássico ao novo romance histórico. *Revista Odisseia*, n. 6, 9 jul. 2012.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Pato. São Paulo: M. Books, 2005.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MOURA, Clovis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

MOURA, Clovis e Álvaro MOYA. *Zumbi dos Palmares*. São Paulo: La Selva, 1955.  
PEETERS, Frederik. *Pílulas azuis*. São Paulo: Nemo, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.  
SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2007.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2005.  
THOMAS, Angie. *O ódio que você semeia*. São Paulo: Galera Record, 2017.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da USP, 1994.



## APOCALIPSE PÓS-COLONIAL: O PAPEL DAS DISTOPIAS NAS ESCRITAS LITERÁRIAS MULTICULTURAIS

Alba Krishna Topan Feldman (UEM)<sup>253</sup>

Érica Fernandes Alves (UEM)<sup>254</sup>

**Resumo:** O contato com culturas não-europeias causa estranheza e gera alteridade, hierarquização e até mesmo opressão, na maioria das vezes. Por outro lado, também é característica das obras literárias das maiorias minorizadas, ou seja, maiorias numéricas, mas transformadas em minorias hierárquicas em relação ao poder, a reescrita e a releitura de aspectos históricos, sociais e culturais de suas respectivas vivências e culturas como uma escrita de questionamento e resistência, denúncia, ou, simplesmente como forma de apresentar essa cultura minorizada, chamada por Eagleton (2005) de ‘cultura’, a cultura popular, dos povos marginalizados, em detrimento da assim chamada alta ‘Cultura’, ou seja, a cultura hegemônica. Dentro das escritas de resistência, temos como objetivo observar duas obras escritas por autoras consideradas das maiorias minorizadas. Os corpos em análise são obras distópicas da autora de origem indígena Canadense Cherie Dimaline, da etnia Metis, e sua obra *The Marrow Thieves*, e a autora de origem Iorubá, a Nigeriana Nnedi Okorafor, e sua obra *Who Fears Death* (traduzida para o português e usada nesta pesquisa como *Quem teme a Morte*). Trata-se de duas obras distópicas, de fantasia, com as quais objetivamos provar que novas formas de escritas pós-colonial catalogadas como fantasia e distopias lançam mão da tradição cultural e da denúncia para discutir assuntos históricos e atuais sobre seus povos e culturas originários.

**Palavras-chave:** Maiorias minorizadas; Distopias; Indígenas, Resistência.

### Introdução

Em seu livro *A Ideia de Cultura* (2005), Terry Eagleton levanta várias questões acerca tanto da cultura quando do relacionamento entre culturas. Uma de suas afirmações mais interessantes e pertinentes a essa pesquisa é

Quaisquer que sejam esses erros empáticos, é verdade que a cultura ocidental fracassa lamentavelmente quando se trata de imaginar outras culturas. Em nenhum lugar isso é mais óbvio do que no fenômeno dos alienígenas. O que é realmente sinistro a respeito dos alienígenas é justamente quão não alienígenas eles são. (EAGLETON, 2005, p. 75).

Sua referência é a respeito da dificuldade de desvincular as características humanas e sociais mesmo em histórias que ocorrem em outros universos (ou com habitantes de outras galáxias, seja em sua interação com seres terrestres ou não). Exemplos ficam cada vez mais claros quando vemos as fantasias criadas em mundos futuristas ou universos paralelos, com seres humanoides recriados à imagem e semelhança de seus criadores, com os mesmos problemas sociais e sentimentais, os mesmos modos de ver o mundo e as mesmas dicotomias bem *versus* mal, opressores *versus* oprimidos, e assim por diante. O mesmo ocorre em sagas estelares de obras de ficção científica. Nunca se discutiu tantos assuntos humanos e filosóficos como em obras como *Star Wars* e

<sup>253</sup> Professora Doutora – [aktfeldman@uem.br](mailto:aktfeldman@uem.br)

<sup>254</sup> Professora Doutora – [efalves@uem.br](mailto:efalves@uem.br)



principalmente *Star Trek*. Mesmo fantasias que possuem alguma ligação com realidade terrena, como as sagas de Harry Potter ou As Crônicas de Narnia também oferecem essa similaridade e refletem sobre as culturas humanas atuais.

Mas a citação de Eagleton pode, no entanto, também descrever relações de dominação colonial. Assim, o contato com culturas não-europeias causa estranheza e gera alteridade, entrando, inclusive, nas dicotomias negativas dos ‘alienígenas não-alienígenas’. Por outro lado, também é característica das obras literárias das maiorias minorizadas, **ou seja, maiorias numéricas, mas transformadas em minorias hierárquicas nas relações de poder**, a reescrita e a releitura de aspectos históricos, sociais e culturais de suas respectivas vivências e culturas como uma escrita de questionamento e resistência, denúncia, ou, simplesmente como forma de apresentar essa cultura minorizada, chamada por Eagleton de ‘cultura’, a cultura popular, dos povos marginalizados, em detrimento da assim chamada alta ‘Cultura’, ou seja, a cultura hegemônica.

O encontro colonialista é, desse modo, um encontro da Cultura com a cultura – de um poder que é universal, mas por isso mesmo incomodamente difuso e instável, com um estado de ser que é provinciano, mas seguro, ao menos até que a Cultura ponha nele as suas mãos bem tratadas. Pode-se constatar a relevância disso para o assim chamado multiculturalismo. (EAGLETON, 2015, p.71)

Partimos do termo pós-colonial para deixarmos claro que a relação desigual de aspectos históricos, étnico-raciais e culturais abordados pelos autores estudados têm estreita ligação com os processos de genocídios e dominação iniciados e fundados no colonialismo, cujas consequências vão muito além do período de descolonização. Dentro das escritas de resistência, temos como objetivo observar obras criadas por autores considerados das maiorias minorizadas.

Os corpora em análise são obras distópicas da autora de origem indígena Canadense Cherie Dimaline, da etnia Metis, e sua obra *The Marrow Thieves*, e a autora de origem Yorubá, a nigeriana Nnedi Okorafor, e sua obra *Who Fears Death* (Traduzida para o português e usada nesse capítulo como *Quem teme a Morte*), publicada em 2010. Trata-se de duas obras distópicas, de fantasia, com as quais objetivamos provar que novas formas de escritas pós-colonial catalogadas como fantasia e distopias lançam mão da tradição cultural e da denúncia para discutir assuntos históricos e atuais sobre seus povos e culturas originários.

Em um primeiro momento, verificaremos a natureza da escrita literária da distopia, e suas relações com as questões raciais, sociais e pós-coloniais. Em seguida, estudaremos as obras na seguinte ordem: primeiro, *Quem teme a Morte* e, em seguida, *The Marrow Thieves* em seus símbolos, seus contextos e suas implicações com a história e com as culturas às quais eles se referem.





## Distopia, resistência e afrofuturismo em *Quem teme a Morte*

Nnedi Okorafor é estadunidense, filha de pais nigerianos da etnia Igbo. Nnedi Okorafor começou sua carreira literária escrevendo contos infantis e juvenis, sendo estes indicados a vários prêmios. Foi, entretanto, com *Quem teme a morte* (2010) que ela ganhou maior notoriedade, visto que a obra concorreu a vários prêmios, dentre eles, o *Prêmio Nébulas*, que premia obras de ficção científica e fantasia, além de ganhar o *World Fantasy Award* como melhor romance de fantasia. Após o sucesso da obra, Okorafor ainda publicou vários outros contos e romances, com destaque para o romance *Binti* (2016), que ganhou o *Prêmio Nébulas* e o *Prêmio Hugo*. De modo geral, suas obras são do gênero de ficção especulativa, ficção científica e fantasia, tratando de vários temas, dentre eles, o feminismo.

*Quem teme a morte* foi escrito após Okorafor ler um artigo da jornalista Emily Wax no jornal *The Washington Post*, chamado de *We Want to Make a Light Baby* (2004)<sup>255</sup> que falava sobre os soldados árabes no conflito de Darfur que estupravam mulheres negras africanas a fim de enfraquecer o senso étnico e humilhá-las e a seus pais e maridos. Situação parecida ocorre no romance, portanto, pois a mãe da protagonista é estuprada em uma tentativa de humilhar seu povo e também de engravidá-la, para que concebesse uma criança miscigenada. O romance lida, assim, com situações chocantes num mundo pós-apocalíptico muito parecido com uma distopia.

O termo distopia foi cunhado pelo filósofo britânico John Stuart Mill em 1868. Em sua definição mais ampla, distopia seria o oposto de utopia, em uma interpretação mais específica, porém, na literatura, o subgênero distopia se refere às narrativas cujas personagens tentam buscar ou implementar uma sociedade perfeita (utópica), porém, tal tentativa resulta em um mundo pior do que aquele em que viviam antes. De forma mais particularizada, James afirma que “[a]s teorias contemporâneas da distopia [...] oferecem um foco útil para a análise de textos pós-desastre porque estão conscientemente preocupados com ideologias sociais e políticas e, portanto, com a crítica social” (JAMES, 2009, p. 155). Grandes exemplos de distopias na literatura canônica são *A revolução dos bichos* e *1984*, de George Orwell e *O conto da Aia*, de Margareth Atwood, dentre tantos outros títulos.

Muitas distopias literárias ou mesmo cinematográficas ocorrem após um evento destrutivo nas sociedades, como guerras, golpes militares, tragédias ambientais, biológicas ou nucleares. Não é necessário mencionar que os sujeitos mais fragilizados nas sociedades são os que mais sofrem

---

<sup>255</sup> Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A16001-2004Jun29.html>. Acesso em Jan. 2022.



com as consequências nefastas de tais eventos e da distopia que vem a seguir. Ainda de acordo com James,

[o]s romances recentes tendem a se concentrar mais nos possíveis efeitos da engenharia genética, poluição em escala global e a finitude dos recursos, [...] projetando desconforto cultural em narrativas que preveem biopragas, mudanças climáticas, terremotos maciços e mudanças no nível do mar. (JAMES, 2009, p. 155)

O romance *Quem teme a morte* se situa no limiar entre uma tragédia nuclear e a quase extinção da humanidade. As personagens centrais são subjugadas por seu desvio à sociedade dominante e precisam lutar para se manterem vivas. O romance é ambientado na África pós-apocalíptica, quando poucos resquícios da vida anterior ainda podem ser vistos, como computadores, telefones celulares e áudio players, dentre outros. Em forma de lendas apresentadas ao leitor por meio de contação de histórias, a devastação do povo Okeke é retratada no romance e o leitor compreende que o mundo passou por uma hecatombe nuclear e que, após o incidente, os Okeke, sujeitos de pele escura, foram condenados a se tornarem escravos dos Nuru, povo de pele clara e dominador:

E Ani lançou uma maldição sobre os Okeke.

— Escravos — disse Ani.

“Sob o novo sol, a maior parte do que foi construído pelos Okeke sucumbiu. Ainda temos parte do que sobrou, os computadores, equipamentos, alguns itens, objetos no céu que às vezes conversam conosco. Até os dias de hoje os Nuru apontam para os Okeke e dizem ‘escravos’, e os Okeke devem se curvar e balançar a cabeça, concordando. Isso é o passado.” (OKORAFOR, 2014, p. 86)

O “novo sol” pode ser compreendido como uma espécie de devastação que trouxe mudanças para os povos e, também, muita desigualdade. Metaforicamente, os Nuru representam os colonizadores durante o processo de colonização, quando suas ‘verdades’ deveriam ser aceitas, visto que eram homens brancos e civilizados, enquanto os nativos – no romance, os Okeke, primeiros habitantes do planeta – eram negros ou não-brancos e poderiam, portanto, ser escravizados.

Assim, observamos que, apesar do romance se tratar de uma distopia, seu cerne está calcado numa realidade bastante conhecida por todos – a colonização e a escravização/marginalização de povos tidos como inferiores.

Para além da distopia, o romance também é um exemplo do afrofuturismo que, de acordo com Womack “combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, Afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é um reenvisionamento total do passado e especulação sobre o futuro repleto de críticas culturais” (WOMACK, 2013, p. 9).



A ideia do afrofuturismo é colocar em primeiro plano personagens negras nas ficções científicas como sujeitos capazes de revisitar o passado em busca de conhecimento e construir um futuro a partir de suas ações no presente. Assim, vemos que:

o Afrofuturismo é uma metáfora afrocentrada realista sobre o verdadeiro reflexo de uma pessoa negra, que precisa experimentar o seu eu enegrecido em essência, seja como escritor ou escritora, leitor ou leitora, compreendendo que é possível e mais do que justo, que protagonize o seu destino ou que crie mundos onde heróis de heroínas de face negra sejam sujeitos da narrativa. (AIN-ZAILA, 2018, p. 10)

A protagonista de *Quem teme a morte* representa o afrocentrismo e o afrofuturismo na obra, pois, além de ser uma heroína negra – no caso miscigenada, mas ligada às tradições do povo negro, os Okeke – ela possui poderes que vão lhe permitir salvar o seu povo do jugo dos Nuru, mas principalmente, acabar com a rivalidade entre os dois povos. A lógica colonial também está presente no romance, pois os Nuru, munidos com a certeza de que são o povo escolhido pelo “Grande Livro”, uma espécie de escritura sagrada contendo as histórias da criação do mundo e que descreve os Okeke como um povo a ser escravizado – decidem dizimar uma população inteira – assim, assassinatos, violência sexual, tomada de terras e escravização fazem parte da trama. Podemos compreender que o “Grande Livro” nada mais é que uma metáfora para o discurso do colonizador ao compararmos os acontecimentos da obra com a colonização.

Observamos, portanto, a objetificação de um povo e, principalmente, do corpo feminino, visto que os Nuru, ao se depararem com as mulheres Okeke, as estupram para que elas engravidem e passem a carregar a semente da violência e, aos poucos, o povo Okeke venha a desaparecer por completo:

Os homens Nuru e suas mulheres haviam feito tudo aquilo por motivos além da simples humilhação e tortura. Eles queriam gerar crianças Ewu. Tais crianças não são fruto do amor proibido entre um Nuru e uma Okeke, nem são Noahs, Okeke que nascem sem cor. Os Ewu são filhos da violência. [...] Uma mulher Okeke que dê à luz uma criança Ewu estava ligada aos Nuru através de sua criança. (OKORAFOR, 2014, p. 25)

A protagonista, uma garota feiticeira fruto de um estupro, quando a vila de sua mãe, uma Okeke, foi violentamente atacada, recebe o nome de Onyesonwu, que significa ‘quem teme a morte’, é a junção dos dois povos.

Por ser uma Ewu, Onyesonwu, vive num entrelugar, pois, por possuir uma aparência diferente – miscigenada, – ela não é aceita por nenhum dos dois povos. Assim, a jornada da protagonista é uma de resistência não apenas contra o poder dos Nuru, mas contra o preconceito





dos Okeke. Entretanto, enquanto ainda é uma criança, ela percebe que possui poderes e que, ao ser treinada por um mago, poderia aprender a usá-los para dismantelar a tirania dos Nuru.

Depois de vários anos aprendendo a lidar com suas habilidades especiais, Onyesonwu parte em uma jornada, juntamente com alguns amigos e o namorado, em busca do líder dos Nuru, o qual ela descobre mais tarde, ser o seu pai. Ao compararmos novamente a obra com a colonização, observamos que as crianças Ewu podem representar o fruto da violência dos colonizadores ao estuprarem os nativos e escravizados, fato bastante comum e que deu origem à miscigenação dos povos europeus, africanos e indígenas.

A resistência da protagonista se presentifica de várias formas no romance – por meio dos estudos da magia, por lutas e batalhas sangrentas, por sacrifícios, mas, principalmente, ocorre quando ela encontra o Grande Livro e o reescreve, causando uma grande mudança, até mesmo temporal, na vida dos Nuru e Okeke. Ao liberar seu poder, quando vê seu namorado ser morto por seu pai biológico, a jovem feiticeira cumpre a profecia escrita no Grande Livro:

Existe uma profecia, vista por um profeta Nuru que vive numa pequena ilha no Lago Sem Nome. Ele diz que um Nuru irá chegar e forçar o Grande Livro a ser reescrito. Ele será muito alto, com uma barba longa. Seus maneirismos serão gentis, mas ele será astuto e cheio de fúria e vigor. Um feiticeiro. Quando ele chegar, haverá uma grande mudança para os Nuru e Okeke. (OKORAFOR, 2014, p. 87)

Ao invés de ser um feiticeiro, foi uma feiticeira, Onyesonwu, que promove o início da transformação para os dois povos, além disso, seu poder mata todos os homens que poderiam engravidar uma mulher e faz com que todas as mulheres engravidem. A metáfora dos homens morrendo representa a derrota do patriarcado e da opressão e a gravidez das mulheres o renascimento, o surgimento de uma nova geração não mais oprimida ou carregada de ódio.

O fato de Onyesonwu reescrever o Grande Livro denota sua resistência discursiva. De acordo com Ashcroft (2001) as formas mais eficazes de resistência são aquelas em que o colonizado ou o povo subjugado se apropria dos meios de dominação e os utiliza para seu benefício próprio. No caso do romance, observamos que ao se apoderar do livro sagrado e reescrevê-lo, contando uma história com um destino diferente para os povos rivais, a paz surge e passado e futuro se modificam, numa clara representação da distopia e do afrocentrismo nos quais o romance se alicerça.

A resistência é, portanto, bastante significativa, pois insere um novo discurso que é veiculado por uma mulher, indivíduos que, no romance, são subalternizados e agredidos das mais variadas formas. Okorafor mostra que as mulheres são a mola propulsora da sociedade, as quais têm o privilégio de gerar uma nova nação, mais justa e repleta de esperanças.



## ***The Marrow thieves* – pelo direito de ser livre e sonhar a tradição**

Cherie Dimaline é uma autora canadense de origem indígena da etnia Métis da Baía da Geórgia, no Canadá. Em sua carreira, sempre se colocou como escritora indígena antes de ser canadense. Suas obras, incluindo romances e contos, ganharam diversos prêmios e aclamação da crítica, como por exemplo o prêmio de *Melhor Livro de Ficção* por seu primeiro romance, *Red Rooms* (2011), no *Anskobk Aboriginal Literature Festival* do mesmo ano. Foi uma das editoras fundadoras da *Muskrat Magazine*, nomeada a Artista Emergente do Ano pelo *Ontario Premier's Awards for Excellence in Arts* em 2014, tornando-se a primeira escritora indígena residente na Toronto Public Library.

Lançado em 2017, *The Marrow Thieves* se tornou um best-seller, primeiro na lista de editores independentes no Canadá em 2018. Há uma previsão para a transformação da obra em uma série televisiva pela CBC a partir de 2019, que não se concretizou ainda. *The Marrow Thieves* ganhou o *Governor General's Literary Award for Young People's Literature*; o *Prêmio Kirkus de Jovens Leitores*; o *CODE Burt Award for Indigenous Young Adult Literature* e a categoria juvenil no *Sunburst Award for Excellence in Canadian Literature of the Fantastic*.

A história se passa em um futuro distópico não muito distante (pós-2049, única indicação de datas no livro), no qual as mudanças climáticas geradas pela poluição acabaram por provocar um caos que degelou os polos, provocou tsunamis e furacões que destruíram cidades e provocaram a destruição de grande parte da população humana do planeta.

Nesse mundo, as pessoas perderam sua capacidade de dormir e sonhar, o que levou grande parte do restante da população sobrevivente às doenças e à loucura. Descobriu-se que os descendentes dos povos indígenas continuavam com a capacidade de sonhar e que a resposta para a cura estava em sua medula óssea. Assim, começa uma caçada a todos os povos indígenas, que eram levados para ‘escolas’ (na verdade, laboratórios nos quais eles tinham sua medula óssea coletada e, por consequência, morriam) pelos ‘recrutadores’, enviados pelo governo. Os indígenas remanescentes viviam nas florestas agora poluídas, com poucos animais e sem água fresca, e tentavam fugir para o norte. Nesse mundo, conhecemos Francis (Frenchie ou French), um adolescente de 16 anos, cujo ponto de vista domina a narrativa. Ele perde sua família biológica, juntando-se a um grupo de indígenas de diversas etnias que também foge, formando uma comunidade, uma nova família, que enfrenta diversos problemas e perdas no meio do caminho. Alguns capítulos da obra contam a história da chegada de cada um dos membros da comunidade à qual French pertence agora. Os Recrutadores, agentes do governo, lançam mão de quaisquer



meios disponíveis para rastrear e capturar os grupos indígenas, inclusive usar outros indígenas informantes que traem e ‘vendem’ seus próprios grupos étnicos.

Logo no início da narrativa, Mitch, o irmão de French se entrega para que seu irmão possa fugir. O grupo que salva French quando está fraco e perdido é liderado por Miigwans (apelidado Miig), único adulto mais jovem, e é formado por diversas crianças e adolescentes, desde a pequena Ri-Ri, de sete anos, até a anciã cuja idade não se conhece, Minerva. Miig e Minerva preparam e ensinam às crianças e adolescentes do grupo as tradições e a língua de seus grupos indígenas, principalmente por meio de histórias. É uma narrativa de crescimento, trazendo características do romance de formação (*Bildungsroman*), pois observa-se o amadurecimento de French e que Miig o está preparando para ser o novo líder.

Várias perdas, traições, vitórias e esperança perpassam a história. A perda de Ri-Ri, um bebê no início da história e 7 anos quando é assassinada por um indígena informante, e a captura de Minerva, que se entrega para salvar seus amigos, leva o grupo a se perder, pois a esperança do futuro e suas raízes ancestrais foram retiradas. Essas perdas são realmente muito simbólicas e serão discutidas mais à frente.

Ao mesmo tempo em que o romance pode ser lido literalmente em um mundo distópico, há vários símbolos e pontos importantes representativos da história real dos indígenas. As *schools*, ou *residential schools* são instituições que persistiram na vida dos indígenas canadenses por mais de 150 anos, até meados da década de 1990, por mais tempo ainda que suas correspondentes americanas, as *boarding schools*. Outra diferença era que o governo canadense usou de mais força física para levar as crianças para suas escolas contra suas vontades e de suas famílias, enquanto o governo americano preferiu usar subterfúgios e enganar. Mas o resultado era o mesmo: crianças indígenas traumatizadas, proibidas de falar suas línguas e ter o ponto de vista de seus povos, expostas a todos os tipos de abusos físicos e psicológicos, e que raramente sobreviviam aos maus-tratos, à solidão e às doenças. Paula Gunn Allen, na introdução de seu livro *Spider Woman's Granddaughters* (1989) afirma que os estudantes indígenas eram:

Ensinados à força, submetidos à privação de alimentos, mergulhados em lã de carneiro, com os cabelos cortados rente, com roupas novas, nomes novos, proibidos de ver suas famílias por anos, recebiam comida cheia de raízes pouco digestivas e estranhas à sua alimentação, vexados e humilhados publicamente, proibidos de falar sua linguagem, e doutrinados para acreditarem que seus entes queridos (eram) selvagens, nus assassinos e dignos de sentir vergonha, quase fazendo par a animais selvagens (que antes eram amigos e aliados)... (ALLEN, 1989, p.17)<sup>256</sup>

<sup>256</sup> *force-taught, half-starved, dipped in sheep dip, shorn, redressed, renamed, forbidden to see their families for years on end, given half-rotted and barely digestible alien food, shamed and humiliated publicly, forbidden to speak their native language, and indoctrinated to believe that their loved ones [were] naked, murderous, shameful savages, hardly on par with beasts (who used to be friends and allies)...*





A educação nas escolas deu poucos frutos além de traumas e sofrimentos. Poucos se ergueram para se utilizarem da educação branca (obtida, como foi visto, com surras e humilhações, e por isso odiada) para escrever. Como os projetos de assimilação provocavam o ceticismo e o esquecimento das tradições, inclusive as noções mais básicas de sobrevivência no ambiente da tribo, devido aos anos ‘roubados’ das crianças em sua convivência com a comunidade, Cole (1998) considera que o projeto de assimilação não deixou de ser bem sucedido: “De muitas formas, o processo de assimilação foi bem-sucedido, no sentido de que mudou as crianças indígenas e quando estas retornavam às reservas, não conseguiam mais se encaixar nos sistemas tribais (COLE, 1998, p. 42).”

Ao ficarem deslocados em suas próprias tribos e ao não serem aceitos ou respeitados pelos brancos, os alunos destas escolas tiveram de enfrentar sozinhos não apenas a dor física das surras e punições, mas também os aspectos emocionais, físicos e psicológicos destas perdas. As crianças eram jogadas no individualismo agressivo e totalmente deslocadas da sociedade, pois o grupo tribal dentro das escolas era dispersado pela proibição do uso da língua materna e pela obrigatoriedade do inglês, reforçado pela mistura de indígenas de diversas tribos, exatamente para se evitarem insurreições e revoltas. A sociedade e as tradições tribais eram, portanto, perdidas a serem superadas. A saída dos antigos alunos das *residential schools* das reservas aumentava a força de trabalho para subempregos nas cidades.

A outra face da discriminação sentida pelas crianças e pelos indígenas na sociedade branca era sua vergonha com relação às tradições de seus próprios povos, a sensação de ‘selvageria’ inculcada pela escola. Esta situação causava duplo preconceito: das tribos contra os estudantes, pois estes rejeitavam as culturas tradicionais e a preparação para a vida em comunidade, e dos estudantes para com suas tribos, às quais eles consideravam ‘atrasados e selvagens’. Os indígenas aculturados, imbuídos do individualismo aprendido nas escolas trazem outro problema social muito sério: a exploração dos indígenas pelos próprios indígenas, com roubos de propriedade que, antes, pertencia a toda a comunidade. *The Marrow Thieves* apresenta também os traidores das próprias comunidades, os indígenas que delatavam seus pares ao governo para benefício próprio.

Em *The Marrow Thieves*, as schools estão presentes de diversas formas como, por exemplo na figura da anciã Minerva, que é uma fugitiva das *residential schools* originais. Ela conseguiu manter a muito custo sua sanidade e sua tradição, principalmente a linguagem, mas é fechada, e não conta de seus sofrimentos anteriores: “Minerva fez uma concha rasa com suas mãos e dirigiu o ar para



seus cabelos e rosto, fazendo orações com cinzas e fumaça. Era mesmo das antigas, aquela Minerva.” (DIMALINE, 2017, p. 19)<sup>257</sup>

Minerva, a anciã, canta suas canções enquanto é ligada às máquinas para extração de sua medula e algo espantoso acontece:

Ela cantou. Ela cantou com volume e tom e num lamento de cortar o coração e que ecoou pelos ossos de seus ancestrais, chacoalhando-os no chão sob a própria escola. [...] Os fios faiscaram, as sondas pararam de funcionar. Corpos voaram pela sala, numa agitação de jalecos pretos como asas loucas batendo contra as máquinas. O sistema falhou. Falhou todo, completamente, desde a complicação das máquinas até os computadores, queimando cada um com estouros e chiados como um fio de luzes de natal, caminhando para a ruína, um por um. (DIMALINE, 2017, p. 154)<sup>258</sup>

Nessa descrição poderosa, vemos que Minerva, como símbolo da tradição mantida e passada aos mais jovens, tem a capacidade de destruir o dominador e todo o seu poder. No momento em que as máquinas explodem, todos, principalmente os indígenas descobrem que os anciões, que sonham em sua própria língua, são o segredo para destruir os esquemas do governo, e suas máquinas e suas fábricas de morte, disfarçadas de ‘escolas’.

Utilizando-se de outro aspecto muito importante da cultura indígena que é a contação de histórias em torno de uma fogueira, o líder do grupo, Miigwans, conta a história das *residential schools* do ponto de vista indígena para as crianças e adolescentes os quais ele e Minerva tentam ajudar a chegar ao norte salvador. Também conta a história de como os homens brancos destruíram o meio-ambiente e principalmente a água, e que isso trouxe destruição, doença e morte às cidades e à população mundial. Para os autores do futurismo indígena, que se espelha no afrofuturismo, como Alter (2020), o povo indígena já vem enfrentando a destruição em massa e o apocalipse desde os primeiros contatos com o colonizador. Por isso, podem transmitir como ninguém a sensação de destruição e desespero que um mundo destruído pode criar, mas também provam que continuarão sobrevivendo, apesar de tudo.

O romance representa a resistência indígena na luta e na busca pela recuperação da comunidade perdida, tanto com relação a indivíduos, provando que todos e cada um são importantes, quanto com relação aos grupos. Mesmo com famílias separadas e comunidades perdidas, há a resistência da tradição e a reconstrução de novas comunidades. French simboliza a esperança de que o pensamento indígena sobreviverá sob sua liderança, mesmo com a destruição

<sup>257</sup> *Minerva made her hands into shallow cups and pulled the air over her hair and face, making prayers out of ashes and smoke. Real old-timey that Minerva.* (DIMALINE, 2017, p. 19)

<sup>258</sup> *She sang. She sang with volume and pitch and a heartbreaking wail that echoed through her relatives' bones, rattling them in the ground under the school itself. [...] The wires sparked, the probes malfunctioned. Bodies rushed around the room in a flurry of black robes like frantic wings beating against mechanics. The system failed, failed all the way through the complication of mechanics and computers, burning each one down like the pop and sizzle of a string of Christmas lights, shuddered to ruin one by one.* (DIMALINE, 2017, p. 154)



da natureza e a perda de toda a esperança. Ele, assim como os adolescentes do grupo são a esperança em um futuro que, junto com os anciãos que trazem o segredo dos sonhos, poderão construir um novo mundo mais justo para os povos indígenas, com menos poluição e violência, uma vez que aprenderam nas cerimônias e nas histórias contadas a respeitar a vida.

Como obra, Cherie Dimaline discute em *Marrow Thieves* as perseguições e genocídios históricos que os indígenas sofreram e que ainda sofrem no presente, por diversos motivos, como as *residential schools* no Canadá, discute o futuro sombrio destinado às populações que insistem na predação e na destruição ambiental. Ao mesmo tempo, a autora dá voz ao indígena, mostra sua visão do futuro, apontando para um pequeno raio de esperança, depositado na confiança, na união entre gerações, e na conservação das tradições, como as cerimônias e a linguagem, na manutenção do direito de sonhar e no respeito às diferentes culturas e à natureza.

### Considerações finais

Obras atuais de fantasia e ficção científica têm marcado a presença de personagens não-brancas com papel de protagonismo, criadas por autores de diferentes origens étnicas e culturais. Além dessa presença e protagonismo, há a existência da problematização de assuntos referentes às maiorias minorizadas, muitas vezes de forma simbólica e metafórica, de problemas, demandas e denúncias atuais e de questionamentos históricos vividos por tais populações.

As obras estudadas, então, mostram a apropriação dos gêneros como os romances distópicos e de fantasia, antes apenas representativos de sujeitos brancos, para demonstrar seus temas e sua resistência. Dessa forma, as obras estudadas e outras similares reinscrevem os autores e personagens na história do futuro na ficção, quebrando a ‘normatividade’ de que apenas a população branca, eurodescendente, tem direito de criar, modificar, sobreviver e vivenciar um futuro.

As relações de poder discutidas, assim como as opressões e injustiças sofridas durante a história, tanto em um passado histórico quanto no presente e em um futuro distópico não tão impossíveis de acontecer, o que carrega a proximidade com a ideia de Eagleton sobre a familiaridade dos ‘alienígenas’ e outros seres de fantasia que descrevem a sociedade em que vivemos. No entanto, nesse momento e no contexto das obras, as diferentes etnicidades recebem poder e ‘voz’, a história é contada do ponto de vista do colonizado, do outremizado, da maioria minorizada, que apresenta seu protagonismo e traz suas visões e soluções para o futuro.

Observa-se que as personagens das obras analisadas exercem sua agência das mais variadas formas, ora de forma violenta, ora de forma pacífica, mas principalmente de forma discursiva: em





*Quem teme a morte*, a protagonista reescreve o Livro Sagrado, dando novo direcionamento para os povos rivais; em *The Marrow Thieves*, é a voz de Minerva que destrói as máquinas utilizadas para retirar a medula dos indígenas e Miigwans é o responsável por passar oralmente as histórias dos antepassados aos indígenas mais jovens, como forma de perpetuação da ancestralidade.

Em se tratando da contação de histórias, vemos que nos dois romances, as lendas, histórias e ancestralidade são passadas aos mais jovem por meio da voz de sujeitos que narram o passado para que o futuro seja modificado ou para que tradições não desapareçam. Deste modo, observamos que o discurso se caracteriza como uma das mais eficazes estratégias de resistência (ASHCROFT, 2001), uma vez que ao ouvir as histórias, as personagens obtêm maior conhecimento e buscam lutar por sua liberdade. Ao utilizar-se da língua do colonizador para discutirem seus temas, denunciar e dar voz aos que antes não tinham voz e nem futuro, as autoras apresentadas e também outros autores de minorias minorizadas que exercem os novos futurismos também praticam a resistência discursiva.

Dessa maneira, alcançamos nosso objetivo de provar que novas formas de escritas pós-colonial que podem ser catalogadas como fantasia e distopias de maiorias minorizadas lançam mão da tradição cultural e da denúncia para discutirem assuntos históricos e atuais sobre seus povos e culturas originários.

## Referências

AIN-ZAILA, Lu. *Sankofia: breves histórias sobre afrofuturismo*. Rio de Janeiro: Lu Ain-Zaila, 2018.

ALLEN, Paula Gunn. *Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women*. New York: Fawcett Columbine, 1990.

ALTER, Alexandra. *We've Already Survived na Apocalypse. Indigenous Writers are Changing Sci-Fi*. *The New York Times*, 14 de agosto de 2020, disponível em <https://www.nytimes.com/2020/08/14/books/indigenous-native-american-sci-fi-horror.html>

ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. New York/London: Routledge, 2001.

COLE, Rachel A. K. *Assimilation Process as Seen through Native American Literature*. Master of Arts. Clear Lake: University of Houston. May, 1998.

DIMALINE, Cherie. *The Marrow Thieves*. Dancing Cat Books, Toronto, 2017.

DIMALINE, Cherie. My community is where my stories come from and it's also where my responsibilities lie. *The Globe and Mail*, June 30, 2017.



EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco, revisão; Cezar Mostari. São Paulo: Editora- Unesp, 2005.

JAMES, Kathryn. *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature*. New York: Routledge, 2009.

OKORAFOR, Nnedi. *Quem teme a morte*. Tradução Mariana Mesquita. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.



## AS MARCAS DA VIOLÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NO CORPO FEMININO: DA TRADIÇÃO MÍTICA À MODERNIDADE

Eliane Batista – (UEM)<sup>259</sup>

**Resumo:** O presente trabalho é fruto das reflexões provenientes do Projeto de Pesquisa "A Representação Literária do Feminino na Antiguidade Clássica e na Modernidade: (DES)Atando os Laços", em andamento na Universidade Estadual de Maringá, sob minha coordenação. À luz dos Estudos sobre Gênero e da Crítica Feminista, buscamos identificar os modos de representação literária do feminino, partindo da tradição clássica e culminando na modernidade, a fim de detectar os liames entre o moderno e sua ancestralidade. Reis (1992) destaca que, historicamente, a literatura (bem como as demais artes) tem sido um veículo eficaz de transmissão de cultura, acabando por ser uma das grandes instituições que reforçam as fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo critérios e recalques no interior da sociedade. Partindo dessa constatação, uma das principais premissas da crítica feminista, de acordo com Campos (1992), consiste na desnaturalização da opressão sofrida pela mulher, bem como na desconstrução das imagens estereotipadas que foram sendo construídas por escritores ao longo do tempo, desde as origens míticas até a atualidade, estabelecendo uma relação indissociável já que o mito é considerado o embrião temático da narrativa e elemento primordial para análises literárias. Nessa perspectiva, temos como objetivo nesse trabalho a revisão de alguns mitos clássicos que descrevem cenas de violência praticada contra a mulher, relacionando-os com obras da modernidade, de autores como Guimarães Rosa e Marina Colasanti, que apresentam a mesma temática, a fim de verificar como o corpo feminino subverte ou não essa situação de opressão.

**Palavras-chave:** Mito; Modernidade; Corpo Feminino; Violência; Resistência.

### Introdução

Violência e resistência. Afora a semelhança na sonoridade dessas duas palavras, elas se apresentam em lados bem opostos. De acordo com Faria (1994), a palavra violência tem suas raízes no Latim, *violentia*, relacionada à *vis*, ambas com o sentido de força, ferocidade, ou seja, usar a força contra alguém. Resistência, por outro lado, pela própria etimologia já teima em subverter a ordem por meio do prefixo latino *-re* diante do verbo *sistere*, trazendo o sentido de continuar a existir, opor resistência.

Se revisitarmos a história da humanidade, veremos que basicamente ela se estrutura na tensão entre esses dois polos representados, na maioria das vezes, por grupos de pessoas que, de um lado, oprimem, sendo dotadas de privilégios na sociedade, e, de outro, os grupos oprimidos, os marginalizados que lutam contra essa situação de dominação.

Reis (1992) destaca que a literatura (como as demais artes), historicamente, tem sido um veículo eficaz de transmissão de cultura, acabando por ser uma das grandes instituições que reforçam as fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo critérios e recalques no interior da sociedade. Segundo o autor, se atentarmos para as obras canônicas da literatura ocidental,

---

<sup>259</sup> Professora Doutora - Área de Cultura Clássica do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (ebatista@uem.br).





perceberemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário.

Entre as obras-primas que compõem o acervo literário da chamada “civilização” não se encontram representadas outras culturas, sexo, raças que não sejam centradas no Ocidente, no poder patriarcal, na moral cristã, no branco da elite. Quase não há mulheres ou as ditas minorias-sexuais, não-brancos ou os menos favorecidos na esfera social. A literatura, para Reis, tem sido usada para recalcar os segmentos culturalmente marginalizados ou politicamente reprimidos, as ditas culturas do Terceiro Mundo.

Para Cardoso e Gomes (2007), a crítica feminista tem como principal objetivo apresentar uma leitura diferenciada dos discursos sociais, filtrando novas percepções e representações sobre as mulheres e os excluídos socialmente. Assim, “estuda-se a representação da mulher a partir de uma relação social, afastando-se das concepções tradicionais que pregam o fixo e hegemônico para a identidade de gênero” (p.12). Esse caráter revisionista tem sido desenvolvido por pesquisadoras feministas que elaboram um discurso de resistência, concentrando na revelação das diversas possibilidades de construção do sujeito feminista. A categoria de gênero tem instaurado uma vertente inovadora para a pesquisa universitária, pois “o gênero é um modo contemporâneo de organizar normas passadas e futuras, um modo de nos situarmos e, por meio dessas normas, um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo” (BUTLER apud CARDOSO e GOMES, 2007, p.9).

Na verdade, de acordo com Campos (1992), a crítica feminista ao analisar o processo de estabelecimento do cânon literário, ataca o sistemático desprezo pela contribuição da mulher, desprezo este que assume o caráter de exclusão das autoras ou até mesmo de distorção das poucas obras que nele são incluídas.

Perrot (2013) também destaca que a atenção destinada às mulheres pelos cronistas e observadores, em sua grande maioria masculinos, é reduzida ou ditada por estereótipos. “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2013, p. 17).

Diante dessa questão, Cixous (apud ZOLIN, 2003, p. 65) não reconhece a “escritura feminina”, subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, apenas como sendo oriunda do ser biológico feminino, mesmo que seu acesso seja um privilégio da mulher. Para a autora, os homens podem eventualmente produzi-la, embora, na maioria das vezes, o discurso masculino seja marcado pela opressão.

Zolin (2003) destaca que o patriarcalismo fixou raízes tão profundas, ao longo do tempo, que no inconsciente coletivo de grande parte das pessoas as relações humanas só podem ser desenvolvidas mediante a dominação do macho:



O poder do homem foi, aos poucos, se tornando absoluto e visível não apenas na vida cotidiana, mas também no mito. Trata-se de sacralizar as novas relações sociais, políticas e econômicas, de modo que a transgressão delas implique culpa e pecado. A dominação masculina é tomada, aí, como necessária, e a mulher, como um ser fraco, de um lado, e maléfico ou venenoso, de outro, cuja submissão é benéfica a todos (ZOLIN, 2003, p. 43-44).

Diante dos aspectos mencionados, Costa (2003) destaca que a sociedade patriarcal pautada no discurso de superioridade do masculino e inferioridade do feminino vem de uma longa tradição, principalmente veiculada à Antiguidade Clássica e cristalizada pelos povos gregos. De acordo com PASSOS (2002, p. 60), a hierarquia que os gregos estabeleceram, tendo em vista o fato de considerarem as mulheres passionais, briguentas e ciumentas, justificava que elas fossem excluídas da *polis*, espaço este destinado ao ser racional - o homem - segregando-as no espaço interno do lar.

Segundo Bonnard (1980), na Atenas do século V a.C., a palavra “cidadãos” não se estendia a todos os gregos, principalmente, se atentássemos à escravatura e à condição de inferioridade atribuída à mulher, pois a democracia ateniense “é uma sociedade rigorosamente, intratavelmente masculina. Sofre, em relação às mulheres, de uma grave ‘discriminação’ que, não sendo racial, não deixa de ter os efeitos deformantes de um racismo.

Embora a cidade de Atenas não seja toda a Grécia, para Zaidman (*apud* DUBY e PERROT, 1990, p.412), encontramos nela costumes, ideologias, que representam o pensamento do homem grego, principalmente, no que se refere ao trato destinado às mulheres, pois como diz a autora, “a situação aí é particular, senão extrema, na medida em que a desconfiança a seu respeito, a misoginia das relações e das leis não tem paralelo com outras cidades”.

Vários são os discursos apresentados no decorrer da história grega que representam um discurso discriminatório com relação à mulher, a começar pela tradição mítica que representa a mulher como um mal, ou seja, é com a criação da primeira mulher, Pandora, que se iniciam os males da raça humana, ou melhor, a mulher surge como um castigo para os homens, a primeira e única raça até então existente.

Como já dissemos, a mulher grega, em Atenas, não se configurava, propriamente uma cidadã, mas sim como filha ou mulher de um cidadão. Estando a rapariga sob o poder do pai, passava a maior parte da sua vida em casa sob os cuidados da mãe ou das escravas, aprendendo, desde muito cedo a tecer e a cozinhar. O ambiente doméstico era o seu mundo. Raramente saía para o exterior, somente nas festas religiosas da cidade, ao contrário do homem, que podia movimentar-se livremente no espaço externo.

Segundo Cambiano (*apud* VERNANT, 1991), na Atenas Clássica, bem como em outras cidades, não havia escolas para crianças ou adolescentes do sexo feminino, sendo responsabilidade



das mães, das parentes velhas ou escravas contar histórias da tradição mítica da cidade, além de algumas vezes, ensinarem a ler e escrever

As filhas não ficavam por muito tempo na casa dos pais, em geral, casavam-se muito cedo, aproximadamente, entre os doze e dezesseis anos, e com homens muito mais velhos, pelo menos, de dez a vinte anos. Ao se casar, a filha deixava a casa do pai, a tutela deste, para passar à do marido. Deixava de ser *parthenos* (virgem), para ser esposa e mãe de futuros cidadãos do sexo masculino. A futura esposa se preparava para as bodas, consagrando sua boneca a Ártemis, sinal de que uma nova fase de sua vida se aproximava.

O casamento, como vimos, representava a passagem da mulher da casa do pai para a casa do marido. Não havia por parte dela um envolvimento, uma escolha, mas sim, havia um contrato social firmado entre sogro e genro sob os seguintes termos. De acordo com Redfield (apud VERNANT, 1991), depois que o genro escolhia a esposa, era firmado entre eles um acordo (*engye*), o pai entregava-lhe a filha, juntamente com um dote, e não recebia nada em troca, uma vez que tinha que ceder sua filha porque também tinha recebido a filha de outro. A condição existente nesta transação era a de “geração de filhos legítimos”, pois o sogro era recompensado pela perspectiva de ter netos, bem como o genro primava pela continuação de seus bens e de seus papéis sociais na figura dos filhos. Assim, neste contrato matrimonial, após a consumação do casamento (*gamos*) a mulher cabia a função civil de produzir filhos varões, herdeiros dos chefes de família da cidade.

Convém salientarmos que este dote dado pelo pai da noiva, conforme Leduc (apud DUBY e PERROT, 1990), não era de propriedade do marido, mas sim da esposa. O marido, após o casamento recebe a *kyreia*, o poder sobre a pessoa da noiva e sobre os bens que a acompanham e não a posse. Cabe a ele a função de ser o tutor do dote da esposa, fazendo-o render enquanto estiver sob sua tutela, pois os verdadeiros destinatários deste dote são os filhos, que serão beneficiários quando atingirem a maioridade.

O lugar da mulher, mesmo após o casamento, era em casa, no seu interior. Raramente saía, a não ser que o trabalho a obrigasse, como era o caso das mulheres mais pobres que eram obrigadas a sair de casa para trabalharem nos campos ou como vendedeiras.

De acordo com Bonnard (1980, p.180), a esposa legítima vivia, na maioria das vezes, isolada no gineceu, espaço que dominava e que, ao mesmo tempo, era sua prisão. Sua preocupação era dar ao marido filhos legítimos, cuidando dos filhos até os sete anos, quando lhes eram tirados; e das filhas, que teriam o mesmo destino que ela teve, a condição de “reprodutora”. “A mulher de um cidadão ateniense não é mais que um *oikurema*, um ‘objeto (a palavra é neutra) feito para os cuidados da casa’. Para o Ateniense, é a primeira das suas servas” (p. 182).

Podemos perceber que as principais características da esposa legítima residem no fato de esta auxiliar o marido na direção do *oikos*, ser virtuosa, exercitando as virtudes do silêncio, da obediência, da





modéstia, e um fator primordial que diferencia esta mulher das outras baseia-se na questão da castidade. A esposa legítima era privada da sua sexualidade, não era permitido a ela sentir prazer, uma vez que o casamento existia para fins de procriação, não havia, como vimos, um envolvimento emocional entre marido e esposa, havia uma certa parceria entre eles, mas sob certos termos, pois o marido muito pouco conversava com a esposa.

Nesses pressupostos, fundamentam-se as bases da sociedade patriarcal que, por milênios, consolidou uma prática de silenciamento da mulher em todos os setores da sociedade, inculcando-lhe um sentimento de inferioridade e incapacidade, diante da posição ocupada pelo homem, como destaca Passos (2002):

A ideologia patriarcal explica que a relação desigual existente entre os sexos é natural e harmoniosa, pois as mulheres são parecidas com a natureza, dividindo com essa característica como a continuidade, a repetição e a falta de controle, do mesmo modo, a necessidade de ser controlada, dominada e domesticada. (...) A divisão de homens e mulheres estabelecida pela ideologia patriarcal também serve para estabelecer uma dicotomia entre *existência* e *essência*. (PASSOS, 2002, p.62).

Mediante essas considerações, podemos perceber que a atitude segregativa com relação à mulher remonta aos primórdios da humanidade, às tradições mítico-literárias da Antiguidade, cristalizando uma prática de silenciamento e de violência, principalmente, se fizermos uma revisitação aos mitos clássicos.

Não podemos nos esquecer de que os mitos encontram-se intimamente ligados à gênese da narrativa literária, servindo como verdadeiros arquétipos. Segundo Motta (2006, p. 18), na modernidade, a narrativa, de forma cíclica, empreende um percurso de retorno às fontes matriciais da tradição, buscando a infância perdida da semente mítica e das formas prototípicas em que foi gestado o código de convenções do seu sistema de representação. Sendo assim, na maioria das vezes, a mulher é representada sofrendo algum tipo de violência, sexual ou moral, praticada pelos deuses e pelos homens, nem sempre conseguindo resistir ao opressor, como veremos a seguir:

### As vítimas dos deuses

Zeus (Júpiter), o pai dos deuses, possuiu inúmeros casos amorosos, entre mortais e deusas, e para conquistá-las utilizava várias formas: chuva de ouro, cisne, cuco, águia, entre outras. Com Europa, princesa fenícia filha de Agenor, não foi diferente, pois se metamorfoseou em um touro branco para raptá-la e levá-la para a ilha de Creta. Da união com o deus nasceram os filhos Minos, Radamanto e Sárpedon. Ovídio (1983) descreve a cena e o temor da jovem ao ser levada pelo animal:

Então o deus, afastando-se, imperceptivelmente, da terra e da praia seca, enfia os pés, sub-reptício, na água junto à praia, depois avança mais e leva a sua presa para o meio do mar. A jovem se apavora e olha para trás, vendo a terra de onde se afasta; segura o chifre com uma das mãos e com a outra se agarra às costas do touro, ondulam ao vento as suas vestes soltas (OVÍDIO, 1983, p. 46-47).



Frazer (1982) apresenta o mito de Prosérpina (Core) ou Perséfone, filha da deusa Deméter (Ceres), responsável pela fertilidade da terra, que também foi raptada por Hades (Plutão). Quando a jovem colhia flores pelo campo, a terra se abriu e ela foi levada pelo senhor do mundo subterrâneo para ser sua esposa no mundo infernal.

Após muito sofrer pela ausência da filha, tendo se retirado do convívio dos deuses e se afastado de suas funções como deusa da agricultura, fato que causou um período de grande penúria para a humanidade, sem a fertilidade dos campos, finalmente, a deusa, com a intercessão de Zeus, pode ter a filha ao seu lado, mesmo que, com algumas restrições. Como Perséfone tinha comido a semente de uma romã, enquanto estava com Hades, permaneceria ligada para sempre ao senhor dos mortos, tendo que retornar para ele. Mediante tal fato, ficou estabelecido que Perséfone ficaria dois terços no mundo superior, junto com a mãe e os outros deuses, e um terço do ano com seu marido, no mundo inferior, retornando todos os anos, quando a terra estivesse feliz com a primavera, estação das flores. Homero descreve como a jovem foi retirada do convívio da mãe:

Deméter dos belos cabelos, a augusta, começo a cantar/ E a filha de pés delicados, que Aidoneus<sup>260</sup> raptou/Tendo o consenso de Zeus, o de altíssima voz reboante,/Quando, longe da frútil Deméter do glaivo dourado/ Com as Oceânides, moças de túmidos seios, brincava/ [...] À força, acorde com Zeus, o irmão de seu pai a levava (HOMERO, 2009b, p. 97).

Dafne era uma ninfa que foi assediada pelo deus Apolo. Ao ser atingido pelas setas do amor, atiradas pelo deus Cupido, enquanto a moça foi atingida pelas setas da aversão, Apolo buscou incansavelmente seduzir a pobre jovem, sem êxito. Atendendo aos apelos da filha, que fugia desesperadamente, o rio Peneu transformou-a em uma árvore, o loureiro, que passou a ser a árvore consagrada a Apolo, como vemos na seguinte passagem:

Assim o deus e a virgem, ele repleto de esperança e ela de medo. Ele, no entanto, é mais pronto, levado pelas asas do amor, e, incansável, roça as costas da fugitiva, junto à nuca, cujos cabelos esparsos seu próprio sopro agita. Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: “Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradecer (OVÍDIO, 1983, p. 22-23).

De acordo com Commelin (s/d), Cassandra foi uma princesa troiana, sacerdotisa de Apolo que, por não ceder às investidas do deus, teve como castigo o total descrédito de suas predições. Embora alertasse a todos sobre as catástrofes que aconteceriam, ninguém acreditava nela, sendo

---

<sup>260</sup> Designação dada ao deus Hades (Plutão), senhor do mundo subterrâneo.



considerada louca. Após a queda de Troia, foi violentada pelo herói Ájax, no templo da deusa Atena:

Mas depois esse deus se arrependeu, e não podendo tirar-lhe o dom de predizer, descreditou as suas predições, e fê-la passar por louca. Os seus prognósticos, as suas advertências só conseguiam torná-la odiosa. (...) Na noite da tomada de Troia, Cassandra refugiou-se no templo de Palas-Minerva, onde Ájax, filho de Oileu, ultrajou-a da maneira mais indigna (COMMELIN, s/d, p. 291).

Outra personagem mítica bastante injustiçada é Medusa. Embora seja descrita como um ser horrendo cuja “visão era espantosa para os mortais e para os deuses com suas grossas presas pontudas como o javali” (GUIMARÃES, 1972, p. 162), anteriormente, a jovem era uma sacerdotisa de Atena reconhecida por sua extrema beleza, principalmente pelos longos cabelos. Foi violentada pelo deus Posídon dentro do templo da deusa, que enfurecida, puniu a pobre Medusa transformando-a em um monstro com cabelos de serpentes que transformava em pedra tudo quanto visse.

Mediante a apresentação dessas figuras míticas, podemos perceber como a prática da violência contra a mulher está arraigada na tradição perdurando até os dias atuais. A elas não cabe dizerem não, pois estão subjugadas ao desejo dos deuses, punidas por serem belas e destinadas ao medo e ao terror por serem mulheres.

### O revide de Procne e Filomela

Um mito bastante representativo no que se refere à violência contra a mulher, por mostrar um outro viés é o das irmãs Procne e Filomela. Tereu, rei da Trácia e marido de Procne, violentou sua cunhada Filomela e para que ela não revelasse o crime terrível, cortou-lhe a língua e a escondeu em uma cabana. Por meio de um bordado, Filomela envia uma mensagem para a irmã, revelando o ato terrível que o cunhado cometera. Procne planeja vingança contra o marido, matando o próprio filho Ítis e servindo-o como banquete ao pai. Ao saber do ato terrível, Tereu persegue as duas irmãs que fogem do palácio, implorando a ajuda dos deuses, que compadecidos, transformam as duas em pássaros: Procne em andorinha e Filomela em rouxinol. Da mesma forma, Tereu é transformado em um pássaro malcheiroso chamado poupa.

Ovídio descreve os momentos de pavor vivido por Filomela ao ser violentada sexualmente e fisicamente pelo cunhado:

E, pondo a nu seus intuitos criminosos, violenta a virgem, que está sozinha e que, em vão, em altos gritos, chama muitas vezes o pai, chama muitas vezes a irmã, mas invoca principalmente os grandes deuses celestes. Treme, como aterrorizado cordeiro que, arrancado, coberto de sangue, da boca do lobo cinzento, não pode acreditar que esteja





salvo. (...) Tereu, agarrando sua língua com uma tenaz, cortou-a como uma feroz espaldeirada. A raiz fica palpitante no fundo da boca, enquanto a própria língua, trêmula, ainda murmura, na terra enegrecida (OVÍDIO, 1983, p. 115-116).

Diante do ultraje sofrido e desprovida da fala, sua única arma para poder denunciar o culpado, Filomela vale-se de uma poderosa arma, a escrita, como forma resistência, de revide contra o mal que sofrera, sendo essa ação muito simbólica: se nos calarem a voz, temos a palavra como uma poderosa ferramenta:

A boca muda não pode dar indicação alguma. Grande, porém, é o engenho na adversidade e o sofrimento ensina o ardil. Tece destramente um fio rústico e, no tecido branco, denuncia o crime, com letras vermelhas; entrega-o a uma serva e, por meio de gestos, pede-lhe que o leve à sua ama (OVÍDIO, 1983, p. 116).

### **“Uma questão de educação” e “Esses Lopes”: as marcas da violência e da resistência em Marina Colasanti e Guimarães Rosa**

De acordo com Cunha (apud RAMALHO, 1999), a produção ficcional brasileira de autoria feminina e masculina, até os anos 60, manteve-se arraigada à representação da mulher calcada nos estereótipos de dependência, fragilidade, submissão e repressão.

No Brasil, a literatura de autoria feminina amplia os horizontes a partir das décadas de 70 e 80, impulsionada pelas mudanças culturais iniciadas na década de 60, em todo o mundo. Movimentos chamados de contracultura, pautados na negação e questionamento da ordem vigente, bem como a organização das classes marginalizadas (mulheres, negros, homossexuais) desempenharam uma grande função ao questionar e denunciar as instituições de poder.

Nesse panorama, surgem nas décadas de 70 e 80, autoras consagradas que vão iniciar um período de reestruturação da literatura de autoria feminina brasileira, com a descoberta de novos valores, novas vozes. Dentre muitas, destacamos Marina Colasanti.

Embora uma das principais abordagens da crítica feminista seja destacar as especificidades da escrita feminina, privilegiando as características que lhe conferem uma identidade própria se comparadas à escrita masculina, escolhemos como *corpus* Guimarães Rosa, pela possibilidade de destacar as peculiaridades que marcam uma inovação no discurso masculino. O universo de Rosa é composto por uma grande diversidade de temas e personagens que aguçam a curiosidade dos leitores. Sendo assim, Passos (2000) desperta nossa atenção ao destacar a temática do feminino em Rosa com “experiências tão densas quanto a dos ‘homens’”.

No miniconto de Marina Colasanti, intitulado “ Uma questão de educação”, a autora descreve uma cena de extrema violência contra a mulher, na qual o marido comete feminicídio,



impulsionado por uma suspeita de adultério. Embora sucinto, o texto denuncia a opressão vivida dentro do ambiente familiar, em que o marido, ao ver a mulher conversando com outro homem, ao qual imediatamente chama de “amante”, acaba praticando a “legítima defesa da honra.

O marido, que se apresenta como onisciente e senhor da situação, “não tem dúvidas” (COLASANTI, 1986, p. 205) e acaba por decapitar sua esposa com um machado, fazendo em seguida, uma sopa com sua cabeça: “Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa” (p. 205).

O banquete macabro é retratado com uma sutil ironia, ao ser mencionado o fato de que o marido, por uma questão de “educação” não conseguiu comê-lo, tendo ânsias de vômito por não suportar cabelos na comida. A banalização do ato, ou seja, a inferiorização do assassinato da mulher é explícita ao percebermos que lhe causavam mais repulsa os cabelos do que o crime hediondo que praticara: “Nunca, desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida” (p.205).

No conto “Esses Lopes”, Guimarães Rosa dá voz à Flausina, mulher forte que, no presente, nos relata as agruras vividas em sua mocidade:

Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d’água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço. Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. A maior prenda, que há, é ser virgem (ROSA, 1969, p.45).

Inserida em um ambiente dominado pela pobreza e pela imposição da força dos poderosos, foi totalmente destituída da possibilidade de sonhar, de viver sua juventude, ao ser arrebatada da casa dos pais para viver sob a tutela dos quatro sanguinários Lopes, passando da autoridade de um para outro como se fosse uma propriedade:

Eu era menina, me via vestida de flores. Só o que mais cedo reponta é a pobreza. (...) Mocinha fiquei sem da inocência me destruir (...) E veio aquele, Lopes, chapéu grandão aba desabada. Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor. Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer. A cavalo ele passava, por frente de casa, meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito (ROSA, 1969, p.45).

Flausina relata, de forma detalhada, como conseguiu se livrar de seus algozes, valendo-se de suas únicas armas, a inteligência e o seu próprio corpo, como um ato de resistência para se libertar dessa condição:



Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele. Mais aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal (...) Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida. Isso principiei — minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola (ROSA, 1967, p. 45-46).

Hoje, senhora de si, de seu corpo e de seus sentimentos, pode finalmente desfrutar de sua liberdade, escrevendo sua história, de revide frente às situações de violência e de sujeição que lhe foram impostas, vivendo um amor com um homem mais jovem, fato que mesmo criticado pela sociedade, não lhe causa temor algum:

Amo, mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas? (...) Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível (ROSA, 1967, p. 45-48).

Mediante as reflexões apresentadas ao longo desse trabalho, podemos perceber que, desde a tradição mítica até os dias atuais, o discurso opressor e a violência sempre deixaram marcas no corpo feminino, quer seja pelo silenciamento, pela privação da liberdade, pela agressão sexual, pela privação da vida. Por outro lado, esse mesmo corpo também se apresenta como uma arma de resistência, de luta contra o poder instituído. Que em nossos dias, tenhamos mais Procnes, Filomelas e Flausinas ecoando seu grito de liberdade em nossos ouvidos.

## Referências

- BONNARD, André. *A Civilização Grega*. Trad. José Saramago. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- CARDOSO, Ana Leal, GOMES, Carlos Magno. (Org.). *Do Imaginário às Representações na Literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.
- COLASANTI, Marina. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- COSTA, E. B. A Poética, de Aristóteles e a Personagem Feminina na Tragédia Grega. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) –Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.
- CUNHA, H. P. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico. Aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In RAMALHO, Cristina. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. 7. ed. Brasília, DF: FAE, 1994.





FRAZER, Sir. James George. *O Ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., Introdução e Comentários de Mary Camargo Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CAMBIANO, G. Tornar-se Homem. In VERNANT, J. P. *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

DUBY, George & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. I Antiguidade. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquina. Porto: Afrontamento, 1990.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., Introdução e Comentários de Mary Camargo Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMERO. *Hino Homérico II a Deméter*. Tradução, introdução e notas: Ordep Serra e Marina Martinelli. São Paulo: Odysseus, 2009b. (Coleção Kouros).

LEDUC, C. Como dá-la em casamento? In DUBY, G. & PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. I Antiguidade. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquina. Porto: Afrontamento, 1990.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: UNESP, 2006.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tecnoprint, 1983.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2000.

PASSOS, E. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In DUARTE, C. L. (Org.) *Gênero e representação*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013.

REDFIELD, J. O Homem e a vida Doméstica. In VERNANT, J. P. *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VERNANT, Jean Pierre. *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

ZAIDMAN, L. B. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. In DUBY, G. & PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. I Antiguidade. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquina. Porto: Afrontamento, 1990.



# ESTUDOS SOBRE A IMAGINAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA E HISTÓRIA [G.T.]

## “PONCIÁ, PRESENTE!”: A VOZ DA NEGRITUDE E O RECORTE DA HISTÓRIA SOCIAL DE SEUS ANCESTRAIS

Luís Fernando Lima Camelo. (PPGLB/UFMA)<sup>261</sup>

**Resumo:** O presente estudo busca discutir elementos de exclusão vivenciados no decorrer da história pelo povo negro e que permanecem até hoje. Diante disso, partimos de uma investigação histórico-literária de alguns fatos do romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, que revelam configurações de identidade no período de pós-escravidão. A escritora destaca os vestígios da escravidão, por meio da ligação entre presente e passado, dando recorte à história social da representação simbólica dos ancestrais da personagem Ponciá. Neste sentido, não se nega que a história da personagem de Conceição está aprisionada junto à herança de seu avô, que não só deu o sobrenome ("uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo", pois havia na assinatura dela a marca do coronel Vicêncio), como também a desesperança e a subserviência escravocrata à família. O pai da protagonista foi um dos filhos da Lei do Ventre Livre, enquanto seu avô viveu boa parte da vida sendo ainda escravo. Para compreendermos essa temática, temos como aporte teórico considerações sobre o romance histórico, perpassando por Calvino (2009), Franchetti (2002), White (1994), Burke (1992), entre outros. Assim, além de fazer abordagem da mulher negra que enfrenta um processo de diáspora para encontrar sua identidade, verificou-se também que apesar de Ponciá pouco falar, o seu corpo está sempre em atuação, principalmente com a ancestralidade do Vô Vicêncio. Lembrar, esquecer, silenciar são as formas que ela encontra para conversar com seu leitor. Mesmo silenciada, o corpo de Ponciá fala, grita, exala a ancestralidade de seu avô.

**Palavras-chave:** História; Literatura; *Ponciá Vicêncio*; Ancestralidade.

### Introdução

A seguinte pesquisa analisa a importância do estudo do romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, e sua caracterização no corpus da literatura afro-brasileira. A obra é significativa no contexto de apresentar as dificuldades dos descendentes de escravos, e principalmente a importância para a compreender a história dos negros e seus impactos. O estudo sobre as consequências da escravidão é fundamental para compreendermos aspectos presentes na temática negra no Brasil e que são identificadas dentro do corpus.

O período escravocrata contribuiu para a anulação do povo negro, favorecendo a formação identitária carregada de estereótipos, estabelecendo assim uma imagem marginalizada do negro. Entende-se que o discurso literário é o resultado de análise estabelecido da interação social, bem como o discurso histórico, o qual nos permite compreender a história, e faz-nos perceber as possíveis representações do passado e reflexos do presente. Diz Hayden White: “Com efeito, pode-

<sup>261</sup> Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela - Fundação Universitária do Tocantins, UNITINS. Especialista em Metodologia do Ensino na Educação Superior pelo - Centro Universitário Internacional, UNINTER. Cursando Mestrado em Letras pela UFMA - Universidade Federal do Maranhão. Membro do grupo de pesquisa LECult - Literatura, Enunciação e Cultura e Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade - GEPELIND. **Orientador:** Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira. (UFMA).



se afirmar que, assim como não pode haver explicação na história sem uma estória, também não pode haver estória sem um enredo por meio do qual ela seja convertida num tipo particular de estória”. (WHITE, 1994, p.79).

Assim sendo, o texto de Conceição Evaristo conta a história da personagem título, traçando esperanças, memórias, encontros e desencontros, de uma identidade afro-brasileira bastante presente, bem como os vestígios do período escravocrata. Desta forma, literatura e história contribuem não só para o debate, mas para o aspecto de denúncia social.

A obra atribui aspectos estigmatizantes para denunciar a exclusão social sofrida pelos afrodescendentes. Investigar os aspectos étnicos, sociais e de gênero visíveis em Ponciá Vicêncio contribuem para uma reflexão primordial sobre esses problemas, uma vez que o texto desenvolve trechos sistematizados a esse respeito, com o objetivo de analisá-los, fazendo assim um paralelo entre história e literatura, comprometidos com os aspectos sociais de suma importância na elaboração deste trabalho.

Desta forma, entende-se que a relevância desta pesquisa está em poder compreender o diálogo entre o texto literário com as experiências vividas, exigindo uma consciência do seu lugar e suas especificidades na sociedade enquanto povo negro, debatendo de maneira engajada, a questão negro-brasileiro diante da permanência das exclusões, preconceitos, segregações e marginalizações.

Conforme Burker, “os propósitos da história são variados, mas um deles é prover aqueles que a escrevem ou a leem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem” (BURKE, 1992). No primeiro capítulo da narrativa debruçamos sobre a personagem Ponciá Vicêncio relebrando a triste história de seu avô Vicêncio. Ele foi escravo e acabou sendo libertado pela “Lei Áurea” e seus filhos nasceram após o “Ventre Livre”. Porém, a servidão e o racismo mantiveram-se mesmo após a “libertação”. Enquanto escravizado, ele tentou assassinar sua família e a si próprio para acabar com os tormentos e sofrimentos de todos.

Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele independente do seu querer. Quiseram vendê-lo. Mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? Tornou-se um estorvo para os senhores. Alimentava-se das sobras. Catava os restos dos cães, quando não era assistido por nenhum dos seus. Viveu ainda muitos e muitos anos. Assistiu chorando e rindo aos sofrimentos, aos tormentos de todos. (EVARISTO, 2018, p.44-45).

Conceição Evaristo relaciona a personagem Ponciá Vicêncio ao seu passado escravocrata no romance, gerando assim uma herança da realidade. Assim sendo, a narrativa desenvolve-se pela trajetória da personagem na história, e no discurso que se cria em volta da herança deixada pelo Vô Vicêncio para Ponciá, ou seja, uma imagem do passado escravocrata dela.





Em vista disso, Italo Calvino nos diz que, “numa obra literária, vários níveis de realidade podem apresentar-se ainda que permaneçam distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, misturar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições ou formando uma mistura explosiva” (CALVINO, 2009). Fazendo um paralelo com a obra em questão, verifica-se que o material histórico-literário define como uma operação da linguagem implica a realidade, dessa forma a pesquisa reflete as experiências memorialística dos personagens escravizados em destaque, principalmente da protagonista Ponciá.

Enfim, a partir de análises da escrita de Conceição Evaristo é importante ressignificar alguns conceitos e concepções historicamente construídos, além das proposições de intervenções frente aos resultados apresentados.

### **A escrita da história e a herança dos escravizados**

A história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós-nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos [...] (BURKE, 1992. p.62)

Importante frisar essa concepção de Burker para salietarmos acerca do resgate das vivências do passado, como também da complexidade de reconstruir e aplicar contextos para a compreensão da temática em estudo, trazendo assim aspectos historiográficos que se preocupa com as minorias, neste caso a população negra escravizada e silenciada por muito tempo. Foram os escravizados que construíram os propósitos da história do Brasil, e principalmente construíram mediante processo memorialístico, uma vez que eram previamente deixados de fora da história.

Ainda segundo Burke, “a maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres com o objetos de estudo, sujeitos da história” (BURKE, 1992, p.77). Deste modo, justifica refletir acerca da escrita negrofeminina contemporânea de Conceição Evaristo, atentando para o seu papel como escritora negra e intelectual engajada na luta por transformação social e histórica, possibilitando assim ampliar as referências e as discussões acerca do tema que carrega em si uma grande relevância social. Fazendo um paralelo a isso, White pontua também que,

Na história do romance verifica-se que o pai de Ponciá Vicêncio não morava na senzala, mas na casa-grande, assim verificamos na seguinte citação, aonde as reminiscências do passado escravocrata são bastantes cruéis. Filho de ex-escravos, cresceu na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo onde o



mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinham a mesma idade. (EVARISTO, 2018, p.17).

Neste período, era comum nas casas-grandes coloniais os filhos dos senhores receberem de presente os meninos e meninas dos escravizados, para servir-lhe de “amigo-brinquedo”, uma criança escravizada de mesma idade e sexo. Gilberto Freyre em “Casa-grande e Senzala” pontua que, desse modo, “(crescem) juntos e o escravo torna-se um objeto sobre o qual o menino exerce os seus caprichos”, incluindo censura e punição (FREYRE, 2004, p. 419).

A narrativa necessita de alguma reflexão crítica, por isso faz-se necessário analisar algumas dessas atrocidades vivenciadas pelos negros na história, assim percebemos também ser provável que, o sinhozinho, provavelmente por verificar o comportamento agressivo do pai no gerenciamento com os escravizados, não tinha respeito e nem misericórdia por seu pajem. Vejamos esse trecho de *Ponciá Vicêncio*:

Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. (EVARISTO, 2018, p.17)

Esse tipo de crueldade permitiu que o pai da protagonista ficasse com mais repulsa do pai, o Vô Vicêncio. A criança negra jamais entenderia que a abolição foi, em essência, um arranjo político-econômico, permitindo assim que muitos senhores de terra criassem uma forma de doar um pedaço de terra ou um prato de comida aos chamados ex-escravos, como uma forma de continuar a explorar-lhes no trabalho, sem pagamento. Como vemos na reflexão do pai de Ponciá: “Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (EVARISTO, 2018 p. 14).

Apesar disso, o coronelzinho quis diversificar seu “divertimento” e sondou uma curiosidade, talvez, ouvida antes sobre a falta de capacidade, qualificação e competência da aprendizagem do negro.

Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para ver se o negro aprendia os sinais, as letras de branco, e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço certificou-se de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco? (EVARISTO, 2018. p.17-18).

Essa passagem faz-nos refletir sobre como os escravizados sentiram na pele o processo de servidão, além de terem sofridos todo e qualquer tipo de preconceito, além de ser tratados de forma desumana. Ainda que o intuito de o sinhô-moço fosse apenas testar a capacidade de literacia de um



negro, o pai de Ponciá Vicêncio demonstrou ter condições de ir além da codificação e decodificação das letras. Grada Kilomba diz que, “a boca é uma metáfora para a posse. Fantasia-se que o sujeito negro quer possuir algo que pertence ao senhor branco[...] no racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial” (KILOMBA. 2020. p.34)

A ignorância prejudicou a todos os moradores da narrativa não somente o avô e o pai de Ponciá Vicêncio. Depois que a Lei Áurea foi assinada, o Coronel Vicêncio ofereceu um pedaço de terra para os negros estabelecerem moradia e ali plantar seus sustentos, mas “uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar” (EVARISTO, 2018. p. 42) nas terras dele. Realizar com esta obrigação custou ao negro iletrado a enganação pelo Coronel Vicêncio. Ponciá.

Desde pequena, ouvia dizer também que as terras que o primeiro Vicêncio tinha dado para os negros como presente de libertação eram muito mais, e que pouco a pouco elas estavam sendo tomadas novamente pelos descendentes dele. Alguns negros, quando o Coronel lhe doou as terras, pediram-lhe que escrevesse o presente no papel e assinasse. Isto foi feito para uns. Estes exibiram aqueles papéis por algum tempo, até que um dia o próprio doador se ofereceu para guardar a assinatura-doação. Ele dizia que, na casa dos negros, o papel poderia rasgar, sumir, não sei mais o quê... Os negros entregaram, alguns desconfiados, outros não. O Coronel guardou os papéis e nunca mais a doação assinada voltou às mãos dos negros. Enquanto isso, as terras voltavam às mãos dos brancos. Brancos que se fizeram donos desde os passados tempos. (EVARISTO, 2018. p. 53-54)

A história social tornou-se um assunto das relações raciais, pluralizando os objetos da investigação histórica. Por exemplo, na obra em estudo os afrodescendentes estavam “livres” pela Lei Áurea, mas aprisionados ao poder escravocrata do Coronel Vicêncio que, atuando dessa forma, achou uma maneira de fraudar a Lei e continuar sustentando o regime de escravidão em suas terras. Sobre esse tipo de narrativa, o pesquisador e historiador Hayden White afirma em o texto histórico como artefato literário que “as narrativas históricas conseguem dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções” (WHITE, 1994. p. 108).

O verdadeiro patrimônio de Vô Vicêncio para sua neta Ponciá é a ancestralidade, ligação com seus antepassados. As vivências dos ancestrais africanos escravizados lesiona a vida dos personagens de Ponciá Vicêncio ainda hoje, refletindo assim o processo diaspórico. Evaristo faz uma mistura do passado histórico e o presente das personagens para mostrar a reflexões da diáspora africana na vida dos negros.

Diante disso, “[...] precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino” (WHITE, 1994, p.62). Se a narrativa histórica é o caminho de autoconhecimento de Ponciá, então





é só através dela, e somente dela que a voz da negritude vai se reconstruindo e assim passamos a conhecer a história pessoal da personagem.

### Reflexões do discurso literário x discurso histórico

Dentre todas as formas narrativas que dominaram os últimos dois séculos, nenhuma parece ter tido mais prestígio intelectual, nem sofrido maior desgaste do que a narrativa histórica. Hayden White, escrevendo em 1966, diagnosticava a existência de uma "atual hostilidade contra a história", que ele atribuía ao caráter conservador da disciplina, cujos praticantes continuavam a propor a narrativa histórica como discurso produzido a partir de um plano médio e neutro, no qual se harmonizavam os procedimentos e pressupostos da arte (no caso, literatura) e da ciência. (FRANCHETTI, 2002).

É perceptível nos estudos analisados a necessidade de revisar alguns conceitos em virtude da relação entre discurso literário e discurso histórico. Em "Literatura e História", verificamos que desde Aristóteles havia diferenças entre os acontecimentos históricos e acontecimentos ficcionais. Os historiadores tinham seus eventos observáveis e específicos no tempo e espaço em que aconteciam; enquanto os escritores imaginativos ocupavam-se dos mesmos eventos, porém de forma imaginativa, hipotética ou inventados.

Importante pontuar também que, a junção da história e da ficção revela-nos uma margem que separa e ao mesmo tempo une o real e o imaginado. A fim de compreender que essa margem traça tanto os elementos literários, quanto os elementos históricos permeiam a obra. Hayden White ainda sobre "O texto histórico como artefato literário", define a narrativa histórica como "ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências" (WHITE 1994, p.98).

White mostra que o historiador trabalha e busca os fatos através de pesquisas e explicações reais, de modo diferente do ficcionista que narra mediante sua imaginação. Porém, a estrutura da narrativa histórica se relaciona à narrativa literária, complementando-as. O autor sintetiza também que a estrutura da narrativa histórica não é só composta de acontecimentos reais, mas também pela determinação de um conjunto de acontecimentos. De acordo com o historiador, esses acontecimentos serão

... convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça... (WHITE, 1994. p.100)



Diante disso, o historiador busca se embasar em coletas de dados e informações reais para produzir sua narrativa histórica, contudo terá que reorganizar esse tempo passado por meio de um texto em prosa, que tentará expor ao leitor a forma original dos momentos passados, valendo-se apenas de uma parte dela, ou seja, o original torna-se subdividido desde a escolha do historiador. Em suma, um mesmo fato histórico poderá ser contado e escrito de formas diferentes, gerando novas interpretações.

Ponciá é uma personagem que luta contra a exclusão de classe social, de gênero e racial. Ela é descendente de semiescravos, vive no povoado Vicêncio com sua família, além de carregar o sobrenome que recebeu dos donos das terras, como forma de apropriar e de apoderar dos negros libertos. Então, Ponciá não aceitava e, "não se acostumava ao próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante [...] sabia que o sobrenome dela não tinha vindo desde antes do avô de seu avô." (EVARISTO, 2017, p. 26).

Percebe-se que não há mudanças nos fatos históricos, e sim, há uma construção narrativa escolhida através dos fatos em destaque, ou seja, cria uma história dentro da história. Daí, entra a análise do estilo narrativo, a literatura como fonte, a obra literária como pertencente ao estudo da história, constituindo-se uma fonte, que não pode ser ignorada. Como revela White:

...toda narrativa não é simplesmente um registro do que aconteceu na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescritção progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo final. Nisto consiste o "ponto médio" de todas as narrativas... (WHITE, 1994. p.115).

Os discursos literários dialogam com a história, produzindo uma leitura do contexto social e histórico nos quais as obras literárias são produzidas, para ter uma melhor compreensão do que o autor quer repassar, através de seu estilo literário. Entretanto, as orientações de cada pesquisador no ato de leitura são múltiplas. Importante salientar também que, a forma como o leitor entende e organiza os fatos dos acontecimentos reais ou imaginários é que proporciona sentido aos fatos e a compreensão do texto.

Na obra em estudo, *Vô Vicente* tem forte repercussão na vida da protagonista. O enredo evidencia com frequência a influência do passado no tempo presente, frisando o conteúdo negativo da ação escravocrata em questão. A história carrega ainda a denúncia de efeito negativo da diáspora decorrente do comércio de escravos repercutindo no tempo do romance sem sinais de enfraquecimento. Conceição Evaristo ressalta as marcas profundas da escravidão, por meio desse elo entre presente e passado preso em Ponciá Vicêncio.



Tempos e tempos atrás, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos que alegavam ser presente de libertação. E, como tal, podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do coronel Vicêncio. O coração de muitos regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter suas terras e seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor Deus. O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno. (EVARISTO, 2017, p. 42)

Dessa forma, o discurso literário pode ser diferenciado do discurso histórico não em sua totalidade, pois ambos se configuram em elementos típicos da narrativa histórica, mesclando personagens reais aos imaginados, misturando, deste modo, fatos reais e ficcionais, criando e recriando desde o seu olhar e de seu recorte no tempo uma nova perspectiva sobre o momento histórico, político e social.

### **Sejamos todos antirracistas**

O Prof. Dr. Silvio Luiz de Almeida estuda as relações raciais no Brasil e publicou, em 2018, o livro *Racismo estrutural*, que aborda uma discussão contemporânea com o objetivo de contribuir para a desconstrução de conceitos históricos que desenvolveram a construção das hierarquias raciais que estrutura a sociedade brasileira. A partir da perspectiva do autor

uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede à formação de sua consciência e de seus efeitos (ALMEIDA, 2021, p. 53).

O autor pontua que o racismo por ser processo estrutural, ele faz parte também do processo histórico. Dessa forma não se pode compreender que o racismo faz parte apenas dos sistemas econômico e político, sua dinâmica está relacionada às peculiaridades de cada formação social.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça o indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas. (ALMEIDA, 2021, p. 52)





Dialogando com as memórias do romance de Conceição Evaristo, Ponciá Vicêncio, percebemos que desde a antiguidade até a contemporaneidade, várias pessoas sempre foram afetadas pela prática da violência estrutural e simbólica do racismo, assim sendo subjugadas durante o período escravocrata, sendo forçadas a conviver com inúmeras injustiças sociais onde hoje são reconhecidas como uma grave violação dos direitos humanos.

Referindo-se aos afrodescendentes escravizados, a personagem Ponciá e seus familiares passaram a conviver nas terras do coronel Vicêncio sendo assim explorados em uma nova forma de escravidão, pois como expõe Evaristo (2018, p.70): “a cana, o café, o gado, toda a lavoura, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida”.

A filósofa Djamila Ribeiro destaca no seu livro *Pequeno Manual Antirracista* alguns dispositivos legais para entendermos a história do Brasil durante e após a escravidão. Ela pontua que quando criança foi “ensinada que a população negra havia sido escrava e ponto, como se não tivesse existido uma vida anterior nas regiões de onde essas pessoas foram tiradas à força” (RIBEIRO, 2019. p.07). E ainda hoje, mesmo com as lutas e movimentos antirracistas, continuam silenciadas dessa forma. Complementando essa visão, a psicanalista Neusa Santos, autora de *Tornar-se negro: Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, afirma que, “a sociedade, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior”. (SANTOS, 1983. p.19)

Destarte, o aporte teórico da pesquisa juntamente aos trechos citados do romance colaboram para a significação do estudo e da pesquisa relacionando com outros acontecimentos da vida de Ponciá Vicêncio, para compreendermos um dos propósitos da narrativa histórica de Conceição Evaristo, que é mostrar, conforme a sua visão, o período escravocrata e oportunizar reflexões sobre as marcas profundas deste período nos afrodescendentes.

Sendo assim, Conceição Evaristo resgata, em sua obra, a “herança” deixada por Vô Vicêncio para a neta Ponciá, o qual presenciou e sentiu no corpo as dores da escravidão, a temática principal da história. A herança, que é a recriação do avô em sua neta, mostra o resgate da história tão sofrida dos negros e negras pela história ficcional, e principalmente pela história oficial, além de uma mensagem de chamamento à luta antirracista, “[...] a história dos negros talvez. [...] bom que ela fosse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino.” (EVARISTO, 2018. p.109)



Portanto, além de fazer abordagem da mulher negra que enfrenta um processo de diáspora para encontrar sua identidade, verificou-se também que apesar de Ponciá pouco falar, o seu corpo está sempre em atuação, principalmente com a ancestralidade do Vô Vicêncio. Com isso, White nos chama a atenção para uma mudança de direção para entendermos as diferenças no discurso ficcional e histórico, ou seja fazendo uma reflexão não somente o que foi exposto na pesquisa, como também os processos históricos ficcionais, ele diz: “Só uma consciência histórica pura pode de fato desafiar o mundo a cada segundo, pois somente a história serve de mediadora entre o que é e o que os homens acham que deveria ser, exercendo um efeito verdadeiramente humanizador. Mas a história só pode servir para humanizar a experiência se permanecer sensível ao mundo mais geral do pensamento e da ação do qual procede e ao qual retorna. E, enquanto se recusa a usar os olhos que tanto a arte moderna quanto a ciência moderna lhe podem dar, ela haverá de permanecer cega - cidadã de um mundo em que as pálidas sombras da memória em vão se debatem com a vida e com a liberdade do tempo presente” (WHITE, 1994, p.63). Lembrar, esquecer, silenciar são as formas que a protagonista encontra para conversar com seu leitor. Mesmo silenciada, o corpo de Ponciá fala, grita, exala a ancestralidade de seu avô.

### Considerações finais

Com a pesquisa em questão, é possível perceber em *Ponciá Vicêncio* a falta de lugar social para os afrodescendentes, além de discutir a marginalização e discriminação do negro, consequências da escravidão e seus desdobramentos, aspectos sombrios e lamentável da história do Brasil.

As memórias de um passado escravocrata em concordância com a ancestralidade africana são traços expostos na referida obra. Ao que parece, a autora Conceição Evaristo quer complementar o que Fanon disse: “Não sou escravo da escravidão que desumanizou meus país.” (FANON, 2008, p.190) Não é possível apagar de um dia para o outro as marcas que a escravidão deixou.

Esta pesquisa surge com uma observação de exibir o contexto histórico-social que permitiu na literatura abranger as características de uma literatura afro-brasileira, assim como o resgate de uma herança identitária e a representação do sujeito feminino negro, através do romance memorialístico sobre a personagem Ponciá, refletindo assim sobre as reminiscências do passado escravocrata, objetivo crucial desse trabalho. A obra mostra que é possível falar sobre as escrevivências da literatura de um povo que teve suas histórias omitidas e renegadas. Uma literatura que trate da escrita feminina como uma forma de insubordinação e resistência.



Cabe destacar que as nossas relações raciais estão interligadas a esse passado, que não se apagou por completo. Excluir as marcas das práticas escravocratas é possível a partir do entendimento profundo do nosso problema racial. O racismo é sempre estrutural. E a literatura negra contribui para apresentar as dificuldades e descortinar a história por trás da situação atual. Como afirma Conceição: “[...] às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita. Por isso, quando uma leitora ou um leitor vem me dizer do engasgo que sente, ao ler determinadas passagens do livro, apenas respondo que o engasgo é nosso. A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes o meu nome é trocado pelo dela. Recebo o nome da personagem, de bom grado. Na com(fusão) já me pediram autógrafo, me abordando carinhosamente por Ponciá Evaristo e distraída quase assinei, como se eu fosse a moça, ou como se a moça fosse eu” (EVARISTO. 2018).

## Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.
- BURKE, Peter. *A Escrita a história: novas perspectivas*. tradução de Magda Lopes. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vivência*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FRANCHE\*TTI, Paulo. *História literária: um gênero em crise*. Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49 ed. rev. São Paulo: Global, 2004.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora USP. 1994.





## O TRÂNSITO ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA A PARTIR DA ESCREVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Alexandra Araujo Monteiro (UFMA/PPGLB)<sup>262 263</sup>

**Resumo:** O presente trabalho visa analisar, a partir da escrevivência, como a voz narradora de Conceição Evaristo transita entre a literatura e a história, sobretudo em sua contística, que aborda personagens negras femininas. Considerando que a escrevivência deixa ver uma lacuna entre o acontecimento e a narração do fato, Evaristo faz uso desse vão para materializar narrativas que poderiam ser caracterizadas, nas palavras de sua voz narradora em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como “invento de semelhança”. Os objetivos específicos se concentram em: identificar, através de alguns fragmentos de entrevista da escritora concedidos a imprensa e meios literários, de que maneira a escrevivência exerce influência sobre sua vida e conseqüentemente em sua escrita; verificar de que maneira a identidade das personagens dialoga com o conceito de escrevivência; e perceber como o enredo dos contos evidencia uma relação entre a realidade empírica e a ficção. Para tanto, foram selecionados os seguintes contos: “Duzu-Querença”, e “Ana Davenga” da obra *Olhos d’água*; e “Adelha Santana Limoeiro”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. O suporte teórico dessa pesquisa consiste nos trabalhos de Calvino (2009), acerca dos níveis de realidade na literatura; Burke (1992), que argumenta sobre a história do acontecimento, bem como sobre a narrativa, entre outros autores.

**Palavras-chave:** Conceição Evaristo; escrevivência; realidade e ficção; literatura afro-brasileira.

### Introdução

O presente trabalho visa analisar, a partir da escrevivência, como a voz narradora de Conceição Evaristo transita entre a literatura e a história, sobretudo em sua contística, que aborda personagens negras femininas. Considerando que a escrevivência deixa ver uma lacuna entre o acontecimento e a narração do fato, Evaristo faz uso desse vão para materializar narrativas que poderiam ser caracterizadas, nas palavras de sua voz narradora em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como “invento de semelhança”.

Dessa forma, este artigo apresenta o seguinte questionamento como ponto norteador: considerando que a voz narradora de Conceição Evaristo reflete não somente sobre o acontecimento como também com a narração deste, de que maneira a literatura e a história podem ser percebidas nos contos “Duzu-Querença” e “Ana Davenga”, de *Olhos d’água* e em “Adelha Santana Limoeiro”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*?

Os objetivos específicos se concentram em: identificar, através de alguns fragmentos de entrevista da escritora concedidos a imprensa e meios literários, de que maneira a escrevivência exerce influência sobre sua vida e conseqüentemente em sua escrita; verificar de que maneira a

<sup>262</sup> Graduada em Letras Português pela UFMA (Universidade Federal do Maranhão) e mestranda no PPGBL-UFMA (Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal).E-mail: alexandraaraujo450@gmail.com.

<sup>263</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucélia de Sousa Almeida (UFMA/PPGLB). Professora Adjunta I da Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências, Educação e Linguagens CCEL/Bacabal-MA. Líder de Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECult e Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, (UNB). Professora permanente do Mestrado Acadêmico em Letras, UFMA, Campus Bacabal, orienta trabalhos na linha de Literatura Cultura e Fronteiras do saber. E-mail:lucelia.almeida@ufma.br.



identidade das personagens dialoga com o conceito de escrevivência; e perceber como o enredo dos contos evidencia uma relação entre a realidade empírica e a ficção.

Para tanto, foram selecionados os seguintes contos: “Duzu-Querença”, e “Ana Davenga” da obra *Olhos d'água*; e “Adelha Santana Limoeiro”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. O suporte teórico dessa pesquisa consiste nos trabalhos de Calvino (2009), acerca dos níveis de realidade na literatura; Burke (1992), que argumenta sobre a história do acontecimento, bem como sobre a narrativa, entre outros autores.

### **A escrita de Conceição Evaristo: um espaço essencialmente subjetivo**

Nesta seção busca-se identificar, através de alguns fragmentos de entrevista da escritora concedidos a imprensa e meios literários, de que maneira a escrevivência exerce influência sobre sua vida e conseqüentemente em sua escrita.

Em um texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras; no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, no Rio de Janeiro, no ano de 2005; Evaristo destacou o surgimento de sua escrita: “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências<sup>264</sup>”. A escritora, quando criança, usava o seu corpo para assimilar as experiências que ouvia, o que mostra o enriquecimento de sua imaginação. Ela fechava os olhos para exercer desde cedo o seu papel de ouvinte, que se encontra visível na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

Mulher, negra e escritora. São os atributos que compõem a identidade de Conceição Evaristo, e que contribuem para que ela transite com muita naturalidade entre a vida empírica e vida ficcional. O acúmulo de palavras que se dá em seu corpo é a mola propulsora para a fala de um corpo que não é somente descrito, mas vivido: “[...] Surge à fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre (vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição” (EVARISTO, 2005, p.205).

Conceição Evaristo traz consigo uma bagagem imensa de experiências, as quais se refletem em sua escrita, evidenciando que um dos seus lugares de pertencimento se refere à ancestralidade negra. O conto “Isaltina Campo Belo”, da obra *Insubmissas Lágrimas de mulheres*, por exemplo, dispõe

---

<sup>264</sup> Texto completo disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>.



de uma voz narradora que define a si e sua personagem como mulheres negras. E o conto “Adelha Santana Limoeiro”, presente na obra citada, fala sobre o orixá Nanã.

Essa noção acerca da relação de Conceição Evaristo com a ancestralidade negra permite definir a escritora como amefricana, conceito criado por Lélia Gonzales (2020, p. 135), que define o termo “amefricano/amefricana” como aquele em que se designa toda uma descendência, africanos trazidos pelo tráfico negreiro e as populações que chegaram as Américas antes de Colombo.

Como amefricana, Evaristo vivencia os efeitos de mais esse atributo, ela passou a infância e parte da adolescência em uma favela de Belo Horizonte chamada Pindura Saia<sup>265</sup>. O resultado dessas vivências surgiu tempos depois em forma de livro: “Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma escrevivência” (EVARISTO, 2017, p. 11).

A base da escrevivência pode ser vista a partir da iniciativa de Evaristo de unir ao acontecimento e a narrativa a oralidade. O seu processo de escrita demanda ainda a sua atividade como ouvinte: “Da voz outra, faço a minha, as histórias também” (EVARISTO, 2016, p. 7). Evaristo acresce ao acontecimento e a narrativa a sua experiência. Trata-se do corpo descrito e vivido da dupla condição de ser mulher e negra que foi destacado anteriormente neste artigo.

Para a voz narradora de Conceição Evaristo há também entre o acontecimento e a narrativa o acréscimo da invenção: “[...] Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido” (EVARISTO, 2017, p. 7). Utilizando-se da inventividade, a narradora ficcionaliza as suas memórias e as transforma em eventos que ora se situam na ficção, ora na vida empírica.

Percebe-se que a escrevivência consiste em uma estratégia narrativa de Conceição Evaristo, para desenvolver uma narrativa que, reunindo realidade e ficção, dê conta de reunir não apenas elementos ficcionais, como também elementos que remetam a subjetividade, cultura, memória e sociedade. Com base na escrevivência é possível notar a relação entre as personagens e esse conceito na seção a seguir.

### ***As Insubmissas lágrimas de personagens repletas de Olhos d'água***

---

<sup>265</sup> Informação retirada do site da Organização Itáú Cultural. Matéria completa disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/becos-da-memoria/>.





Este tópico pretende verificar de que maneira a identidade das personagens dialoga com o conceito de escrevivência e perceber como o enredo dos contos evidencia uma relação entre a realidade empírica e a ficção. Assim, falamos sobre essa relação através dos contos “Duzu-Querença”, “Ana Davenga” e “Adelha Santana Limoeiro”. Viu-se anteriormente que a escrevivência transita entre o acontecimento e a narração do fato, constituindo-se como o acréscimo de uma voz narradora que reúne suas memórias e experiências, de modo à ficcionalizar uma narrativa essencialmente subjetiva.

Através da escrevivência fica perceptível que Conceição Evaristo trabalha em sua narrativa com níveis de realidade. Calvino (2009, p.3) ajuda a compreender que a literatura não conhece a realidade, mas somente níveis. Por isso, a obra literária é definida como: “a operação da linguagem escrita hoje que mais implica níveis de realidade”.

No que se refere à escrevivência, as personagens de Evaristo estão no âmbito da ficção, mas sugerem características que remetem a realidade, o que sugere dois níveis: a realidade ficcional e a realidade empírica. Como afirma Calvino (2009, p.4) “[...] é preciso considerar a obra de arte na sua natureza de produto, na sua relação com o que está do lado de fora, com o momento da sua elaboração e com o momento que chega até nós”.

O conto “Duzu-Querença” apresenta dois níveis de realidade: uma personagem na cidade grande em busca de oportunidade e a representação da trajetória de muitas mulheres negras no Brasil que enveredam pela prostituição devido à falta de oportunidades, baixa escolaridade e vulnerabilidade social. Esse conto narra a história da personagem Duzu, uma menina que chega a cidade pela primeira vez em busca de uma vida melhor e que acaba se tornando prostituta. Ela tem nove filhos espalhados entre alguns lugares da cidade e o morro. Após certa idade, a personagem resolve voltar a favela, sobretudo pela perda do neto Tático, que lhe marca profundamente. Sempre fazendo uso de sua imaginação, Duzu falece logo depois de realizar o desejo de desfilhar em uma escola de samba durante o carnaval.

Os três primeiros parágrafos apresentam Duzu no presente da narrativa, já na velhice, como uma mendiga em busca de alimento. Os demais parágrafos se direcionam ao passado, a época em que Duzu chega à cidade pela primeira vez com a sua família, para trabalhar e estudar. A sua família projetava sonhos sobre ela: “Um dia a filha seria pessoa de muito saber. E a menina tinha sorte. Já vinha no rumo certo” (EVARISTO, 2019, p. 32).

Duzu passou a morar na casa de uma senhora para fazer a limpeza dos quartos durante muitos anos. Em sua ingenuidade de criança, ela não imaginara que o espaço em que morava se tratava de um bordel: “Duzu ficou confusa: por que aquele homem dormia em cima da moça? Saiu



devagar, mas antes ficou olhando um pouco os dois. Estava engraçado” (EVARISTO, 2019, p. 33).

Ao entrar nos quartos para fazer a limpeza e ver os casais mantendo relações sexuais, as circunstâncias fazem com que a personagem tenha suas primeiras experiências sexuais. Quando a voz narradora afirma que, “Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois.” (EVARISTO, 2019, p. 33), observa-se que a ausência da família para orientar a menina e sua ingenuidade contribuiu para que a experiência sexual acontecesse de forma precoce.

Duzu perde a ingenuidade de menina e se torna uma mulher quando descobre que as mulheres se relacionavam sexualmente com os homens em troca de dinheiro. A descoberta representa um novo momento em sua vida, uma forma de ganhar dinheiro como prostituta. É a certeza de que ela não mais estudaria e nem teria mais contato com a sua família.

No conto “Ana Davenga”, a voz narradora conta a história de Ana Davenga, que espera aflita por seu homem, Davenga. Durante a espera, a história deles é entrelaçada pela narrativa, em que se conta como ambos se conheceram, os crimes que Davenga cometeu e a descoberta da gravidez da protagonista, encerrada quando a polícia invade o barraco matando o casal.

Por um lado, percebe-se que os níveis de realidade em “Ana Davenga” tratam de uma representação de pessoas que vivem no espaço da favela, e de outro, referenciam uma parcela da realidade empírica, em que muitos dos moradores da favela se envolvem com o crime por força das circunstâncias; assim como por razões históricas, a exemplo da escravidão, que mesmo finda impacta a população negra, seja na falta de oportunidades, ou pelo racismo.

Além de questões sociais, o amor também é um dos temas de “Ana Davenga”: “[...] depois, então, os dois, ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor!” (EVARISTO, 2016, p. 23). O amor de Ana e Davenga se consolida no corpo. O “gozo-pranto” de seu homem é um atestado de como a sua presença e os seus carinhos impactavam o corpo e os sentimentos de Davenga.

Para Davenga, era como se Ana trouxesse lembrança de um tempo em que ele havia sido um menino e se apaixonara pela bailarina que dançava em uma aldeia africana na TV. E a imagem da bailarina no passado simultaneamente se equipara a imagem de Ana: “A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana. Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro” (EVARISTO, 2016, p. 25).

Quando se trata da realidade ficcional, nota-se que tanto em “Duzu-Querença” como em “Ana Davenga” há a invenção literária da voz narradora de Conceição Evaristo. Podemos chamar essa “invenção” de “credibilidade literária”, a qual Calvino (2009, p.6) diz que: “é condição de êxito de toda invenção literária, mesmo que esta se encontre declaradamente no reino do maravilhoso e



do inacreditável”. Portanto, a “credibilidade literária” de Conceição Evaristo pode ser entendida como a escrevivência.

Os níveis de realidade em ambos os contos evidenciam ainda as camadas de subjetividade de Conceição Evaristo: as suas experiências ficcionalizadas em sua contística e a criação de sua voz narradora, que é atravessada pelos efeitos de seu eu da realidade empírica. A respeito das camadas de subjetividade, Calvino (2009, p. 9) argumenta: “[...] as sucessivas camadas de subjetividade e de ficção que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários “eus” que compõem o eu de quem escreve”.

Calvino (2009, p. 9) afirma que: “O autor é autor na medida em que entra num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si próprio no momento em que escreve”. Por isso, nota-se que Evaristo, para ser escritora também é atriz, porque sua voz narradora encarna o papel de contar histórias, o que mostra a sua identificação com as histórias narradas.

Contudo, vale ressaltar que a escrevivência de Conceição Evaristo é um instrumento que a insere em suas narrativas como uma projeção de si mesma. Tem-se essa percepção acerca de sua contística por meio do embasamento do trabalho de Calvino (2009, p.9) que diz o seguinte: “Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente mas que nunca corresponde a verdade”.

Essas considerações propiciam alguns questionamentos sobre as narrativas de Conceição Evaristo: até que ponto elas são literárias? Em que medida elas poderiam ser consideradas históricas? Duzu-Querença” e “Ana Davenga” são narrativas literárias ou históricas? Para responder aos questionamentos essa pesquisa se encaminha para discussões acerca das relações e distinções entre literatura e história.

White (1994, p. 55 e 74) argumenta que a metodologia do historiador deve ser a de interpretar a sua matéria a fim de construir um padrão que produza imagens que reflitam a forma do processo histórico. Em outras palavras, o historiador, quando desenvolve o relato histórico o faz com “disposição explicativa”, enquanto o relato ficcional busca uma “representação plausível do mundo”. É necessário dizer que as distinções entre ambos “reside nos pesos relativos atribuídos aos elementos construtivos presentes neles” (WHITE, 1994, p. 74). Significa que as formas são semelhantes, no sentido do relato – ficcional e histórico, mas a maneira desenvolvê-las apresenta algumas diferenças.

A provável distinção entre o relato ficcional e o histórico responde o primeiro e o segundo questionamento proposto: até que ponto as narrativas de Evaristo são literárias? Na medida em que buscam uma “representação plausível do mundo”. Em que medida elas poderiam ser consideradas históricas? Quando nessa representação a voz narradora assimilando uma “disposição





explicativa” no âmbito de sua inventividade, fala a sua maneira sobre como a população negra passou a se autoinsere na sociedade em um contexto que é pós-escravista, mas se caracteriza como racista.

Quanto à última pergunta: “Duzu-Querença” e “Ana Davenga” são narrativas literárias ou históricas? Pode-se dizer que ambas as narrativas permanecem em uma fronteira literária e histórica graças à escrevivência, porque Evaristo cria personagens que não estão completamente no nível de realidade ficcional. São personagens que possuem como referência em sua trajetória uma realidade empírica, que diz respeito ainda a própria escritora e suas experiências.

Assim, parte-se da noção de que Conceição Evaristo exerce um ofício de escritora e de historiadora, mediante o que White (1994, p. 137) diz, que os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, e os escritores imaginativos se ocupam dos mesmos eventos, bem como dos eventos imaginados, hipotéticos ou inventados.

Exercer o ofício de escritora e de historiadora só é possível porque Conceição Evaristo pensa a linguagem como um elemento relacionado à consciência. Levando em consideração o significado de linguagem para White (1994, p. 142): “o instrumento de mediação entre a consciência e o mundo habitado pela consciência”, compreende-se que a linguagem de Evaristo prima pela construção da subjetividade por meio da linguagem. Isso mostra que as personagens Duzu-Querença, Ana Davenga e Davenga encontram-se em uma realidade que é ficcional, mas próxima da consciência, o que amplia a relação entre ficção e realidade.

White (1994, p. 146) comenta que uma autoconsciência linguística no sentido de uma oscilação entre modos linguísticos alternativos é a maneira de revelar a consciência, além de ser um traço diferencial de todos os clássicos da literatura. Transpondo essa ideia para esta análise, fica nítida que Evaristo, de forma independente e original, revela uma consciência negra em uma linguagem oscilante, a escrevivência.

A escrevivência é a marca indelével de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que dispõe de uma voz narradora que exerce o papel de ouvinte, se dirige a casa de mulheres com histórias para contar. E ao materializar essas histórias acresce o seu “invento de semelhança”, porque percebe como entre o acontecimento e a narração alguma coisa se perde: “Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido” (EVARISTO, 2016, p. 7). Por isso que a escrevivência é percebida como uma ação que é organizada depois de ser contada: “premeditado ato de traçar uma escrevivência” (EVARISTO, 2016, p. 7).

O conto homônimo “Adelha Santana Limoeiro”, presente na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* aborda a história de uma mulher de meia idade que é casada com um homem que se reduz



ao seu membro, porque deseja mostrar virilidade através da atividade sexual que só consegue realizar com a ajuda de remédios.

Neste conto, a voz narradora explicita a presença da escrevivência desde o primeiro parágrafo. Ao encontrar Adelha Limoeiro, a personagem lhe causa uma impressão de conhecimento: “Adelha Santana Limoeiro me causou a sensação de que já nos tínhamos encontrado um dia. Detalhe nenhum em seu porte me parecia estranho, posso dizer, nem o nome” (EVARISTO, 2016, p. 35). Essa impressão marca a princípio a presença da escrevivência devido à voz narradora partir de suas experiências como mulher negra e assim entrecruzar os dois níveis de realidade, ficcional e empírica.

Assim, o encontro entre a voz narradora e Adelha Santana Limoeiro é um acontecimento referente a duas mulheres negras que provavelmente se reconhecem por compartilharem de idades e cor semelhante. Essa noção é posta em questão devido à proximidade que a voz narradora demonstra ter em relação as suas personagens.

Buscando desenvolver uma narrativa densa o bastante para lidar com a sequência dos acontecimentos e das intenções conscientes dos atores nesses acontecimentos, Burke (1992, p. 342) se propõe a pensar como seria uma narrativa que abarcasse os dois elementos. Em uma primeira resposta, ele considera que a micro-narrativa, “a narração de uma história sobre pessoas comuns no local em que estão instaladas”, técnica adotada por romancistas históricos e historiadores seria a resposta.

Vê-se a possibilidade de a micro-narrativa ser uma resposta pontual porque conforme se viu em Burke (1992, p. 344) as experiências pessoais ajudam a definir a natureza do tempo e consequentemente do acontecimento. E em se tratando de *Insubmissas lágrimas* a narrativa de “Adelha Santana Limoeiro” se propõe a definir experiências pessoais da voz narradora e da personagem em questão.

Buscando localizar em sua memória as razões pelas quais conhecia sua personagem, a voz narradora retoma alguns elementos que a auxiliam a perceber o local das semelhanças, uma estampa que havia visto em sua infância: “a de Santa Ana, a Santa Velha, a mãe de Nossa Senhora, a avó de Jesus” (EVARISTO, 2016, p. 35). Como essas estampas de sua infância eram de figuras religiosas brancas, a voz narradora cria o que chama de “invento de semelhança”: “resolvi crer que Adelha Santana Limoeiro pareceria com Santana (era assim que falávamos quando criança), quando a santa fosse negra” (EVARISTO, 2016, p. 35). Esse “invento de semelhança” caracteriza novamente a presença da escrevivência.

Entre os contos de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, os contos “Adelha Santana Limoeiro” e “Regina Anastácia” são os únicos que abordam elementos religiosos na perspectiva do



sincretismo religioso. Se a voz narradora de Conceição Evaristo traz a baila uma escrevivência marcada pelo sincretismo, o mesmo ocorre com sua voz poética no poema “Meu rosário”, que compõe a obra *Poemas da recordação e outros movimentos*: “Meu rosário é feito de contas negras e mágicas/ Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum/e falo padres-nossos, ave-marias”. (EVARISTO, 2017, p. 44).

O sincretismo religioso permite a voz narradora de Adelha Santana Limoeiro pisar em dois terrenos: “misturando a fé, fiz o amálgama possível. Pisei nos dois terrenos, já que Nanã é também velha. Adelha Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos” (EVARISTO, 2016, p. 35-6). O reconhecimento é necessário porque é através dele que a voz narradora passa a contar a história de Adelha Limoeiro. Assim como transita entre o acontecimento e a narração do fato, a voz narradora transita entre dois terrenos religiosos. Esse trânsito constante mostra que a fronteira ou vão, no qual a escrevivência se insere é o lugar de pertencimento de uma voz narradora que é tanto historiadora como escritora.

### Considerações finais

Esta pesquisa buscou analisar, a partir da escrevivência, como a voz narradora de Conceição Evaristo transita entre a literatura e a história, sobretudo em sua contística, que aborda personagens negras femininas. Foram colocados em evidência os contos “Duzu-Querença” e “Adelha Santana Limoeiro”, da obra *Olhos d'água*, e o conto “Adelha Santana Limoeiro”, da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

Dois tópicos foram desenvolvidos para pensar o trânsito da autora entre a literatura e a história. No primeiro tópico “A escrita de Conceição Evaristo: um espaço essencialmente subjetivo” apontou-se alguns fragmentos de entrevista que demarcam a escrevivência como um elemento que desenvolve uma relação entre a vida e a escrita de Evaristo.

No tópico “As *Insubmissas lágrimas* de personagens repletas de *Olhos d'água*” discutiu-se a relação da escrevivência com a identidade das personagens e a relação do enredo dos contos com a realidade a ficção. Linguagem, consciência, ficção e realidade, nesta ordem, propiciam o desenvolvimento da escrevivência de Conceição Evaristo.

Por fim, fica evidente que a lacunas entre a ficção e a vida empírica são preenchidas pela escrevivência, que torna Conceição Evaristo não somente escritora como historiadora, tendo em vista que ela dinamiza a linguagem e ficcionaliza suas narrativas.





## Referências

BURKE, Peter. **A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa**. In: A escrita e a história: novas perspectivas. Peter Burke (org.). Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade**. Tradução Roberta Barni. Companhia das Letras, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.



## AS SUTILEZAS DO PERCURSO NARRATIVO: UMA RELAÇÃO DE LITERATURA E HISTÓRIA NAS CRÔNICAS “4 DE FEVEREIRO DE 1890” E “19 DE JANEIRO DE 1891” DE DOMÍCIO DA GAMA

Arley Beatriz Lopes Vieira (UFMA)<sup>266</sup>

**Resumo:** A literatura é uma forma de expressão que possibilita as inserções de aspectos múltiplos e complexos, contribuindo para historicidade de uma sociedade, refletida através dos elementos simbólicos, e cognitivos; muitas são as discussões que permeiam o âmbito da literatura e história, algumas promovem aproximações, outras o afastamento. Valendo-se desta relação de proximidade, o presente trabalho propõe uma articulação acerca das sutilezas do percurso narrativo das crônicas de Domício da Gama intitulada “4 de fevereiro de 1890” e “19 de janeiro de 1891”, tendo como pretensão responder a questão de pesquisa: A literatura e a história apesar de se inter cruzarem, elas podem estabelecer uma relação harmônica durante o processo narrativo? Para isso, tem-se como objetivo: analisar como é possível estabelecer uma sutileza narrativa entre os meandros da literatura e história nas crônicas de Gama, mais específico, identificar o inter cruzamento literário e histórico nas crônicas; e destacar as relações vigentes na crônica sobre a literatura e história. Para isso, será utilizado como arcabouço teórico o texto “Trópicos do discurso” de (White, 1994), “história e Literatura: Algumas Considerações” de (Borges 2010), “Literatura e História: reflexões acerca das possibilidades de diálogos entre as áreas” de (Farias; Rocha e Pereira, 2020). Portanto, pode-se perceber que a literatura, através do gênero crônica, propõe um diálogo bem íntimo com as relações vigentes no meio social, ainda havendo a inserção dos elementos imaginários, porém, auxiliando, através de uma linguagem mais simples uma compreensão a respeito dos elementos da historicidade que predominam no meio cultural e social.

**Palavras-chave:** Literatura; História; Crônica; Domício da Gama.

### Considerações iniciais

As discussões que giram em torno da literatura e história não suscitam debates recentes, mas datados de muito tempo, desse modo, muitas foram às discussões que permearam, e que atualmente ainda permeiam os caminhos da literatura e história, promovendo uma relação de aproximação, e afastamento dessas duas grandes áreas de estudo.

A história, em perspectiva de estudo, passou por uma série de desvalorização relacionada a não alcançar o *status* de ciência, isto porque não havia métodos próprios de análise, diferentemente de outras áreas de pesquisa, além disso, muitos historiadores não apoiavam a aproximação da história com a literatura, isso porque como menciona Farias; Rocha e Pereira (2020), a história é a representação do passado, o instrumento que designa os acontecimentos através de registros orais, ou escritos, ou seja, pautados nos elementos factuais, mostrando os fatos que decorreram sobre aquele espaço delimitado pelo historiador, e se eximindo das relações com o ficcional que são decorrentes da literatura.

Porém, os estudos literários também passaram por problemáticas, principalmente relacionados à sua definição, como é mostrado no texto de René Wellek e Austin Warren (2003),

---

<sup>266</sup>Mestranda pela Universidade Federal do Maranhão, Campus III, Bacabal-MA; e-mail: arley.beatriz@discente.ufma.br . Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello.



com o capítulo “*A natureza da literatura*”, que propõe uma definição para a literatura; acerca desses estudos é mencionado inicialmente que tudo o que for impresso é a manifestação da literatura, não havendo uma distinção para o que se pertencia a outra área de conhecimento, assim, tudo que se relacionava a história da civilização estava inserido nos estudos literários, mas, tal perspectiva estaria intrinsecamente relacionada ao objeto de estudo da história, isto é, havendo um conflito entre o que pertencia aos estudos literários, e ao que pertencia a história.

Apesar de haver essas relações de aproximações entre estas duas áreas de cognição, é notório que ambas possuem objetos de pesquisas específicos, além de estabelecerem análises distintas sobre o mesmo viés social, mas ainda assim possuindo uma relação contributiva para a entendimento de ambas.

Ainda é lícito destacar que tanto a história, quanto a literatura proporcionam discursos que respondem as inquietações sociais, como ressalta (FARIAS; ROCHA E PEREIRA 2020, p. 2) “enxergamo-las como narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, que oferecem o mundo como texto”, portanto, são relações bastante evidentes e importantes para as relações sociais.

### **As inter-relações histórica e literária**

As relações de interdisciplinaridade entre literatura e história alcançaram um novo nível, e denotam uma fundamental importância para o meio social, pois ambas possibilitam uma série de debates acerca do que está configurado na esfera coletiva, através da delimitação de tempo, ou espaço, apesar de ser estabelecida entre áreas de estudos diferentes, mas que por sua vez mantém um diálogo intertextual.

O historiador, Hayden White (1994), em seu livro “*Trópicos do discurso*”, capítulo “*historicismo, história e imaginação*” menciona que os discursos figurativos forneciam menções factuais, assim como o discurso histórico se vale desses elementos de codificações progressivas, visto que há elementos de dois níveis de sentido, como evidenciado:

O historiador – como qualquer autor de prosa discursiva – molda os seus materiais. Pode moldá-los de maneira a adaptá-los a uma “estrutura de ideias preconcebidas” [...] ou de molde a conformá-los a um “ponto de vista seletivo preconcebido” igual ao do romancista na função de narrador de uma história. Mas em ambos os casos, seu relato dos fenômenos sob exame se desenvolverá em pelo menos dois níveis de sentido, que podemos comparar aos níveis manifestos e latentes de um sonho ou aos níveis literais e figurativos da literatura imaginativa em geral. (WHITE, 1994, p. 124)





O autor mostra que assim como em outros escritos relacionados a uma estrutura de prosa, há essa relação de significação interpessoal, o texto histórico não sai imune a tais elementos, os dois níveis mencionados tratam-se dos dados, as informações descritas, e em segundo plano a interpretação desses dados.

A distinção entre seus dois elementos textuais (histórico e literário) pauta-se na dificuldade de se discriminar a ocorrência desses dois níveis, diferentemente do que concerne à literatura, que já se expressa a partir das relações subjetivas que perpassam ao autor, assim como ao leitor.

Os autores Farias, Rocha e Pereira (2020), salientam que a história é entendida como um construto intertextual, que os dados são instrumentos de interpretações dos historiadores. Ou seja, o discurso do historiador faz parte de uma ordem combinatória, a exemplo a que acontece no eixo da linguagem através das relações paradigmáticas e sintagmáticas<sup>267</sup>.

Essas relações podem ser compreendido através do plurilinguismo existente e exposto por Bakhtin, no qual ele menciona os elementos constitutivos em discursos humorísticos, mas que também pode ser ampliada a outros elementos textuais discursivos, vejamos:

Essa atitude do autor em relação à linguagem enquanto opinião corrente não é imóvel, está sempre sujeita à condição de algum movimento vivo, de uma oscilação às vezes rítmica: ora mais, ora menos, o autor deforma parodicamente alguns momentos da “linguagem comum”, ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidarizando com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria “verdade”, isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. (BAKHTIN, 2010, p. 108)

Para visualizarmos tal relação, faz-se necessário observar o quadro abaixo que carrega alguns enunciados linguísticos destacados:

### O Milagre Econômico

Na área econômica, o país crescia rapidamente. **Este período que vai de 1969 a 1973** ficou conhecido com a época do Milagre Econômico. O PIB brasileiro crescia a uma taxa de quase 12% ao ano, enquanto a inflação beirava os 18%. Com investimentos internos e empréstimos do exterior, o país avançou e estruturou uma base de infra-estrutura. **Todos estes investimentos geraram milhões de empregos pelo país.** Algumas obras, consideradas faraônicas, foram executadas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói.

**Porém, todo esse crescimento teve um custo altíssimo e a conta deveria ser paga no futuro.** Os empréstimos estrangeiros geraram uma dívida externa elevada para os padrões econômicos do Brasil.

**FONTE:** *Só história.*

<sup>267</sup> São eixos de organização linguísticos, no qual o sintagmático é definido como o eixo de combinação, e o paradigmático o eixo das escolhas dos signos. Esses eixos são responsáveis pelo funcionamento da língua, a partir das relações de escolhas.



Os elementos textuais destacados no texto evidenciam essa inserção do olhar subjetivo do historiador, que estão demarcados a partir das seleções das palavras, e de alguns aspectos de generalizações. Desse modo, se percebe a presença da questão dos dois níveis de intencionalidade, essas relações são decorrentes a partir das manifestações refratárias que se estabelecem por meio das associações semânticas, a composição textual, ou da axiologia do autor. Todo texto é formulado por elementos que remetem a uma finalidade/intencionalidade, o texto literário expõe as suas relações plurissignificativas, e ainda correlaciona a literariedade.

Apesar de a história haver essas relações de “ficção controlada<sup>268</sup>”, ela ainda exerce um importante papel informacional sobre o contexto social de determinada época, já no meio literário, esse diálogo é evidenciado e expressivo acerca de algumas manifestações literárias, como o gênero crônica, que mantém um vínculo com o contexto histórico.

### **A crônica literária e as relações históricas**

A crônica no território brasileiro teve uma relação muito importante, visto que é a partir dela que se tem uma nota inicial sobre o espaço do que posteriormente se chamaria Brasil, apesar de partir de uma perspectiva unilateral, pois há o ponto de vista do português, mas não há uma perspectiva dos primeiros habitantes. Foi através da relação paisagista que se despertou o entusiasmo do cronista, em documentar as captações visuais, oferecendo um cenário excelso, com a riqueza de detalhes, para o que seria considerado a certidão de nascimento do Brasil.

Contudo, muito foi discutido se através da escrita da carta de Pero Vaz de Caminha havia a inauguração do processo literário, apesar dela possuir uma grande relevância histórica, além de denotar uma importância até mesmo em poemas, e outras narrativas, mostrando então que havia uma primeira estruturação no meio literário, como é relatado por SÁ (2005).

É através das observações vivenciadas diretamente que se torna possível discutir sobre as associações recorrentes, isso, pois havia uma relação cuidadosa em descrever as circunstâncias, o mesmo cuidado que há no campo da história, como posto:

Daí o cuidado em reafirmar que ele escreve após ter ido à terra “para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras”: a observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhe assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances. (SÁ, 2005, p. 6)

---

<sup>268</sup> Termo utilizado por Sandra Pesavento em “*História & História Cultural*” (2003).



O princípio básico da crônica pauta-se na relação de se registrar o circunstancial, sendo possível estabelecer certa ligação com o discurso histórico, no qual era mostrado através de um plano médio e neutro, o objeto de estudo do historiador está pautado no campo de eventos que se dissolvem em microníveis, pois de acordo com White (1994) refere ao conjunto de estratégias que serão traçadas para a menção de um determinado evento, como exemplo a criação da crônica, que é produzida a partir de um evento particular.

Dentro dessa relação é evidente que todo texto possui uma linguagem específica e segmentada de acordo com o seu propósito, e ao público no qual será destinado, desse modo, faz-se necessário tanto a crônica literária, quanto ao texto histórico estabelecer uma relação de situacionalidade (tempo/espaço).

O discurso histórico, assim como o discurso inserido no gênero crônica são estabelecidos através de uma metadiscursividade, como White (1994, p. 17) deixa claro:

Justamente por ser aporético, ou irônico, com respeito à sua própria adequação, o discurso não pode ser regido unicamente pela lógica. Por estar sempre fugindo ao domínio da lógica, indagando constantemente se a lógica é adequada para captar a essência dos seus temas, o discurso sempre se volta para a reflexividade metadiscursiva. É por isso que todo discurso sempre é sobre o próprio discurso e é sobre os objetos que compõem o seu tema.

Essa relação estabelece fronteiras para se pensar as conexões vigentes no meio histórico, como se estabelece a união discursiva neste meio, além das próprias estratégias que conduzem o leitor a ter determinadas percepções, Borges (2010) ressalta que o campo intelectual e cultural é mostrado através de diversos segmentos, considerações de regras, e relações estabelecidas a partir do meio social e cultural.

Assim, é necessário identificar os múltiplos aspectos linguísticos, culturais, e sociais que estão evidenciados nos discursos histórico, e literário, pois como Borges registra:

No universo amplo dos bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico. (BORGES, 2010, p. 98)

Ou seja, mostra através do percurso narrativo as contribuições para a representação social e histórica. A respeito do gênero crônica, ela possui uma estrutura variada, possibilitando a inserção de vários assuntos, e foi produzida para ser vinculado no meio jornalístico, no qual são narrados acontecimentos do cotidiano, fatos que se passavam em determinadas localidades e se relacionam





dentro do contexto temporal, além de possuir características expressivas que impossibilitam classificá-la como um gênero de linguagem fechada.

Ainda relacionado à crônica, CANDIDO (2003) menciona que esse gênero está sempre ajudando a estabelecer e reestabelecer a dimensão das coisas, através de uma linguagem mais simplificada, mostrando a amplitude que é transmitida através do miúdo e refletida nela uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada através da sutileza em sua abordagem.

As crônicas puderam auxiliar na visualização de uma sociedade divergente da vivenciada no Brasil, isso de forma que fosse compreendida pela grande massa, assim, a constância nas publicações possibilitaram as percepções diversificadas em torno da escrita de Gama, possibilita a inserção de variados aspectos visuais para a sua escrita, além de cativar o leitor.

Assim, transformando aquele ambiente que predominava uma pluralidade, e prevalecendo uma significação. Através do ofício do cronista, nota-se a sua importância para o compartilhamento de informações, por isso, o jornalismo tanto se beneficiou com este gênero, em especial, no período de efervescência dos ocorridos no século XIX, e início do século XX.

## O estudo das sutilezas narrativas envolventes nas crônicas de Domício da Gama

As articulações que se permeiam no campo da literatura e história são elementos recorrentes, mas que ora possibilita um afastamento devido à concepção dessas duas áreas de estudos, principalmente quando a literatura tem a possibilidade de se transitar entre os variados elementos que são estabelecidos por outras áreas do conhecimento, e ainda assim mostrar as suas características, e viabilizar significações ao meio social.

As crônicas a serem analisadas, “4 de fevereiro de 1890” e “19 de janeiro de 1891”, foram produzidas para o jornal *Gazeta de Notícias*, e publicada na coluna “De Paris”, que tinha Domício da Gama como responsável e que ocupou as páginas da *Gazeta de Notícias (RJ)* durante o período de 23 de novembro de 1888 a 29 de janeiro de 1893.

A crônica carrega por título a data de sua publicação “4 de fevereiro de 1890”, fomenta as discussões do percurso sutil envolvente na transição entre os aspectos literários e históricos. Como pode ser mostrado:

A semana de Natal corre calma e sem acontecimentos. Não chove, não faz frio, chega a haver sol de tempos em tempos, um sol de amostra, que se esconde logo atrás da cortina opaca de nevoeiro. Às vezes ajuntam-se nuvens, e do céu escuro começa a peneirar uma farinha fina de neve, que não dura.

Por baixo deste céu azul pálido ou pardacento parece dar-se por estes dias uma interrupção no trabalho para a História. Os imperadores, reis e chefes de Estado constipados espirram e tosem em coro com os seus ministros. [...] bastou isso para que a *influenza* servisse de pretexto a quantos se querem esquivar a tarefa importunas, a todas



as preguiças que só a falta de uma justificativa razoável, verossímil, impede de manifestar-se. (GAMA, 1890)

Através desta citação é possível perceber as manifestações expressas do discurso literário explorado por Domício da Gama, onde ele inicia descrevendo como se transcorre a semana natalina em Paris, isso por meio dos aspectos recreativos, além de ainda ressaltar que as novidades estão escassas, devido à situação de calamidade ocasionada pelo vírus da gripe, ampliando a sua abordagem para as relações climáticas, que transcorre em meio a uma atmosfera sem muitos acontecimentos, somente os ocorridos por meios naturais, como ele relata: até a neve que cai é fina, sem entusiasmos para uma durabilidade.

Outro elemento recorrente na escrita de Domício da Gama pauta-se na inserção dos aspectos visuais, expressando-se através de figuras de linguagens que são indispensáveis durante a descrição do cronista. É através das relações de inércia que há o acréscimo do campo da história, visto que essa relação climática ocasionou em uma dispensa de visitas das figuras políticas, isso porque “os imperadores, reis e chefes de Estado constipados espirram e tosem em coro com seus ministros.” (GAMA, 1890), ou seja, devido à situação epidêmica que assolava a Europa.

Assim, o percurso narrativo é fundamentado a partir das relações em que a gripe da *influenza* começou a ser utilizada como pretexto por algumas pessoas. Além de posteriormente ser evidenciado como essas relações afetaram algumas áreas do entretenimento popular francês.

A linguagem usufruída para mostrar as relações que assolam a sociedade Europeia é de uma grande perspicácia, reunindo uma relação do real, com o viés da literariedade, misturada a um requinte de ironia, isto porque se faz necessário alguns cuidados com a mensagem a qual se quer transmitir ao leitor, como revela:

A abordagem, contudo, deve buscar compreender como a recepção particular e inventiva de um leitor singular, de um ouvinte ou espectador, encerra-se numa série de determinações complexas e relacionadas – os efeitos de sentido visados pelos próprios dispositivos da escritura; os usos e apropriações impostos pelas formas de representação do texto; as competências, as categorias e as convenções que comandam a relação de cada comunidade com os diferentes discursos (BORGES, 2010, p. 102)

E nesta perspectiva, as relações determinadas pela crônica, assim como pela própria literatura viabiliza algumas determinações, e que possibilita uma relação plural entre o cronista e o leitor. Visto que de acordo com Candido (2003), a crônica não tem pretensão de se perdurar no tempo, deste modo, ela não necessita utilizar uma linguagem rebuscada, e que ofereça um cenário envolto em exagero, mas pode utilizar uma linguagem mais simples e próxima ao popular, além de que essa relação é perceptível na crônica, que narra um acontecimento pontual, e decorrente naquela época.



O mesmo é determinado na crônica “19 de janeiro de 1891”. Esta crônica possui uma narrativa peculiar, mostrando inicialmente as relações composicionais que perpassam a objetividade e a subjetividade, como visto:

O vento frio do norte ensurdece: surdo, atende-se mais ao que nos vai por dentro, que o espetáculo do mundo cria e que acompanhamos na sua carreira épica, de sombra a sombra, desde o raiar do [...]<sup>269</sup> até o apagamento pela absorção no criado. Mas o vento frio do norte entorpece: o espírito também se enroupa e se imobiliza, puxando até os olhos um *cach-nez* escuro de tédio e de egoísmo. Podem agora passar visões peregrinas por fora das janelas de vidros cobertos e arborizados no gelo: a visões que mais me interessa, a mim friorento e apático, é a tempestade luminosa que as correntes de ar produzem passando através das grutas de ouro em brasa no fundo da lareira. Aquilo é calado e sugestivo; tem tudo o que se pode sonhar de cor e de movimento, e o sopro que ali consome a brasa numa carícia é o hábito do sol (GAMA, 1891, p. 251)

Domício inicia narrando os aspectos vigentes no espaço, o clima, e o que isso ocasionava no próprio cronista, mostrando a valorização da dimensão sensível, as constatações da impressão em vários planos, seja o sensorial, seja o visual. Principalmente por ser ele o mais afetado com as mudanças climáticas, visto que ele é “um pobre tropical” como destaca.

Desse modo, é possível evidenciar que a literatura possui uma autonomia indiscutível, retratando alguns aspectos presentes no meio social, em que o cronista estabelece uma relação predominante com os ventos gélidos que assolavam a população parisiense, e a sua fraca experiência em vivenciar temperaturas deste nível, visto que ele é acostumado ao clima tropical predominante nas terras brasileiras, ainda fazendo uma comparação entre o crime passional, e o crime animal e inconsciente, que o tempo estava cometendo. Domício ainda faz menção aos aspectos predominantes de sua higiene pessoal, comparado aos costumes parisienses. Posteriormente é feito um questionamento para com o leitor:

Senão ao crime, ao desprezo – forma biliosa dos maus sentimentos que a cólera desperta. Estando tão longe das efusões exuberantes de entusiasmos que a cólera desperta. Estando tão longe das efusões exuberantes de entusiasmo, necessário a quem precisa de interessar a distraídos, o que é que me podem parecer os assuntos da crônica parisiense destes últimos dias, senão mesquinhez, banalidades, canções rebatidas de estribilhos irritantes, que relevo podem ter acontecimentos mal desenhados sobre um fundo de tédio, grisalho, neutralizante? (GAMA, 1891)

Assim, pode ser observado que o percurso narrativo transcende sem nenhum receio, o cronista possui uma liberdade narrativa para reproduzir os seus pensamentos, de propor questionamentos que são evidentes serem uma inquietação dele mesmo, não escondendo através das nuances narratológicas as relações próprias dele.

---

<sup>269</sup> ilegível





É através dessa relação de independência que a literatura se vale, podendo usufruir do passado, dos aspectos documentativos, dentre outras técnicas a serem exploradas a seu bel prazer, além de ainda destacar as suas próprias características.

As evidências narratológicas expressas no gênero crônica estão incutidas nos aspectos linguísticos, em que podem ser explorados de diversos aspectos, BORGES (2010) menciona que o discurso literário manifesto em textos, envolvem modalidades narrativas que se articulam em suas próprias características, através de questões que são preponderantes no meio social e que perpassam vários âmbitos literários.

Através dessas relações mais sutis que envolvem a escrita do texto literário, há a inserção dos aspectos decorrente no espaço social.

“Na atualidade, com os avanços dos estudos nas duas áreas do conhecimento, ao se pensar que aquele que escreve textos literários está historicamente posicionado e influenciado pelo momento de sua escrita, compreende-se que a literatura pode sim ser considerada um fato histórico, tomada como diferentes representações da História, já que a literatura é essencialmente linguagem” (FARIAS; ROCHA E PEREIRA, 2020, p. 5)

Essa relação é bem aparente através do enredo da crônica, no qual utiliza do contexto que se predomina no momento em que o cronista está escrevendo, assim também dialogando com aspectos históricos da época. Como pode ser visível através das crônicas que estão sendo analisadas.

A narrativa da crônica *4 de fevereiro de 1890* faz a menção de uma epidemia na Europa, ocasionada pela *influenza*, trazendo consequência para o país, não relacionada apenas o meio político, mas para vários âmbitos sociais, devido a tais circunstâncias, o trabalho dos historiadores fora interrompido, pois o encontro dos representantes políticos não aconteceria. E ainda destacando como a população se comporta perante a tais acontecimentos, como mostra:

Os imperadores, reis e chefes de Estado constipados espirram e tosem em coro com os seus ministros. E o mal-estar dos governantes permite aos governados um repouso político, de que todos carecem para festejar o Natal e para cuidar das constipações e bronquites. [...] Bastou isso para que a *influenza* servisse de pretexto a quantos se querem esquivar a tarefa importunas, a todas as preguiças que só a falta de uma justificação razoável, verossímil, impede de manifestar-se. (GAMA, 1880)

Porém, a crônica permanece estabelecendo um contato com os acontecimentos vigentes em Paris, não se limitando a meras descrições, mas ainda expressando o seu julgamento acerca dos problemas, mas, utilizando das relações sutis e narratológicas da literatura.

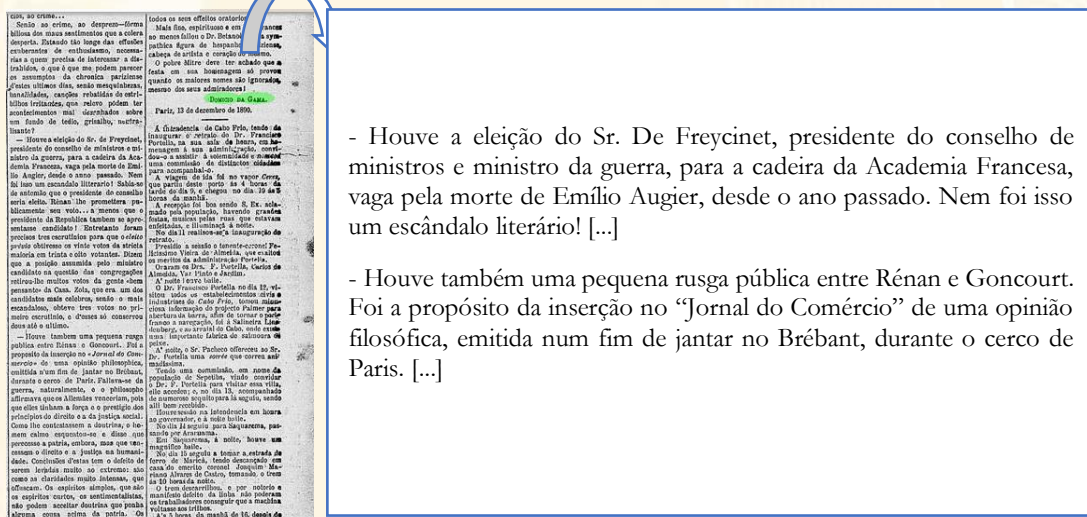
Já a crônica *“19 de janeiro de 1891”* apesar de iniciar a narrativa de forma a expressar os aspectos sentimentais, há uma quebra narratológica, algo que é pertinente dentro do próprio gênero, e resultante de um questionamento feito pelo próprio cronista, desse modo há uma



abordagem histórica fundamentada a partir da eleição do presidente do conselho de ministro da guerra, que logo é fragmentada para a abordagem da opinião filosófica expressa no jornal, sobre a guerra.

Contudo, é visível uma importante mudança na abordagem da estrutura da crônica, para contemplar os diversos assuntos que inserem as relações sociais, que não são predominantes somente no espaço europeu, mas também se estendendo ao brasileiro, visto que o cronista estabelece um paralelo entre Paris e Rio de Janeiro através das notícias que são emitidas. Por meio da imagem faz-se possível visualizar como os contextos históricos são inseridos na crônica:

Fig. 1. Crônica 19 de janeiro de 1891.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Através dos recursos linguísticos de pontuação, e pequenas reflexões dialógicas, o narrador vai expondo todo o contexto, mostrando os acontecimentos e se posicionando diante das situações que lhe causam desconforto. Assim, é possível perceber que o texto é um apanhado geral de micro-narrativa, pois mostra através do prisma de um cronista as relações históricas, além de possibilitar uma nova forma de exploração dos contextos de vivências múltiplas.

Essa questão da micro-narrativa dialoga com os aspectos da micro-história, pois possibilita um estudo em pequena escala que proporciona conexões com outras histórias em escalas maiores, como mencionado por Levi:

Sem dúvida, fica imediatamente óbvio que mesmo a ação aparentemente mais insignificante, como por exemplo a de alguém sair para comprar um pão, realmente envolve o sistema bem mais amplo dos mercados de grão de todo o mundo. E apenas uma distorção paradoxal e significativa da perspectiva sugeriria que a vida comercial de um a aldeia não tem interesse, além de seu significado em um a escala local (BURKE, 1992, p. 137).



Assim, mostra que através dos elementos em pequenas escalas é possível um núcleo significativo que se correlaciona com uma história mais ampla. A literatura proporciona esses estudos através dos seus elementos detalhados durante a sutileza narrativa. Como menciona:

Além disso, a literatura se apropria não só do passado, como também de documentos e das técnicas da disciplina histórica, como o dispositivo de criar o “efeito de realidade”, abordado por Barthes, como uma modalidade da “ilusão referencial”, com a multiplicação de notações concretas destinadas a carregar a ficção de um peso de realidade (CHARTIER, 2009, p. 24-5, 27-8, apud BORGES, 2010, p. 99).

A literatura apesar de possuir as suas características demarcadas pela ficção, ela ainda possui autonomia para representar o passado/presente vivenciado pelo cronista. Através dos registros, o cronista possui total independência para se manifestar diante dos acontecimentos que estão sendo narrados, o leitor da crônica, também possui a mesma autonomia, visto que a literatura cria um efeito de realidade, que permite a 'ilusão referencial", além do que, o processo narrativo da crônica permite a inclusão de métodos linguísticos, como o acréscimo de figuras de linguagens.

White (1994), inclusive, menciona que o discurso do historiador é estruturado com a inserção de alguns desses elementos, e ainda é lícito destacar que há um debate acerca dessas representações históricas, na qual uns pautam-se em elementos analíticos, e outros no narrativista, a crônica, está tendenciada para essa segunda opção.

Isto é, apesar do texto configurar-se com a perspectiva do criador/artista/cronista, na medida em que remontamos o contexto da história, nota-se uma presença cada vez mais coletiva. No processo criativo da obra, todos os espaços são fatores condicionantes que influenciam na produção. Devido a essas características, Candido (2006) menciona que é necessário averiguar o papel exercido pelo criador da arte, além da sua posição na escala social, pois dessa forma, é possível compreender todos os elementos constituintes da estrutura do texto, bem como o seu valor na sociedade.

Diante do que é exposto, o cronista tem uma função relevante na literatura, no meio social, pois observa com o olhar de crítico a realidade que o cerca, transpassando para a modalidade escrita as suas percepções, para o contato com o outro. Nesse sentido, a crônica expressa às particularidades de um povo, tudo através da narrativa do espaço, as vestimentas, as frustrações, assim como a relação política que predomina, e que tem como epicentro o meio social, sendo essa uma das contribuições do cronista para a população brasileira.





## Considerações finais

Através de todos os aspectos exposto, tornou-se evidente que a literatura apesar de ter suas próprias características, ela ainda se relaciona e proporciona uma nova investigação de pesquisa para a história, isso por meio das sutilezas narrativas que estão intrinsecamente ligadas a estrutura dos elementos textuais literários, mais especificamente, através do gênero estudado, a crônica.

Diante desses elementos, (BORGES, 2010, p. 108) menciona que a literatura seja ela expressa em seus múltiplos gêneros, “apresenta-se como uma configuração poética do real, que também agrega o imaginário, impondo-se como uma categoria de fonte especial para a história cultural de uma sociedade.” Podendo assim, exercer contribuições significativas para o conhecimento popular, além de propor novos debates sobre questões pouco evidenciadas a partir do discurso do historiador.

A respeito do gênero, o que torna a crônica ainda mais realista está nas riquezas de detalhes, no qual expressa a sua vivência diante do novo, nas descrições faz-se possível o fluxo imaginativo sobre o espaço no qual estava inserido, além de assim desperta um olhar curioso e críticos sobre as temáticas abordadas, que podem ser contempladas através de uma variedade de conteúdos, como a micro-narrativa.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BORGES, V. R. História e literatura: algumas considerações, *Revista de Teoria da História*, Goiás, ano 1, n. 3, p. 94–109, jun. 2010.
- BURKE, P. (org.). *A escrita a história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 2006.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônica*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.
- "Cronologia da Ditadura Militar" em *Só História*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009-2021. Disponível em: <<http://www.sohistoria.com.br/ef2/ditadura/p3.php>>. Acesso em: 15 de dez de 2021.
- FARIAS, A. A. N; ROCHA, M. P; PEREIRA, A. M. Literatura e História: reflexões acerca das possibilidades de diálogos entre as áreas, *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, V. 6, ed. Especil, n.1753, p. 1-11, mar. 2020.



GAMA. De Paris. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 33, p. 1, 2 fev. 1890c.

GAMA. De Paris. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, p. 1, 19 jan. 1891.

SÁ. Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática. 2005.

WELLEK. René; WARREN. Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994.



# LITERATURA E HISTÓRIA: O LIVRO *DESMUNDO* E A REALIDADE DAS MULHERES ÓRFÃS NO BRASIL COLONIAL

Francisca Katrine de Carvalho Souza (UFMA)<sup>270 271</sup>

**Resumo:** O estudo desenvolve-se a partir da análise interpretativa do livro *Desmundo* (1996) da escritora Ana Miranda. O propósito é apontar a relevância da narrativa literária para o entendimento da história sobre o contexto social das mulheres no Brasil no início da colonização. Procura-se articular o diálogo interdisciplinar entre literatura e história, tendo por foco o romance no qual narra a vinda de jovens órfãs de Portugal para o Brasil com o intuito de casamento. Oribela, a narradora-personagem, conta a história colonial a partir do seu ponto de vista, mostrando a submissão feminina na sociedade daquele período. Dessa forma, objetiva-se investigar como a mulher é representada neste meio. Com base nas novas abordagens historiográficas, a literatura passa a ter papel de destaque na pesquisa, pois a partir da literatura chegaremos a compreensão social daquele período segundo a obra estudada. A metodologia consistirá em uma reflexão interpretativa com base na pesquisa bibliográfica. Como referencial teórico de abordagem, dialogaremos com: Del Priore (1993), White (1994), Burker (1992), entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura; História; Brasil colonial; Mulher.

## Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo o livro *Desmundo* publicado em 1996, da escritora cearense, Ana Miranda, o qual retrata a realidade do Brasil colonial, a partir de um fato datado de 1555, momento em que chega uma caravela trazendo órfãs mandadas de Portugal para se casarem com os cristãos portugueses que habitavam na nova terra. Quem conta a história, é a jovem Oribela. A narrativa nos conduz aos fatos ocorridos no Brasil em meados do século XVI, mostrando-nos a viabilidade de empregar a literatura para nos voltarmos a acontecimentos indicadores de um período vivido e, que muitas das vezes, passaram despercebidos. Partindo dessa perspectiva, com a presente escrita buscamos promover o diálogo interdisciplinar entre literatura e história, tendo por foco o romance.

Propõe-se examinar como Ana Miranda, através da voz narrativa, representa o feminino nesse contexto histórico dos primeiros anos, no Brasil colônia, e de que forma a história é apresentada sob novos ângulos, pelo suposto olhar de uma mulher da época, transposto pela mão de uma escritora brasileira contemporânea.

Além disso, destacamos as riquezas de detalhes presentes no romance desde a chegada das órfãs ao Brasil. A autora descreve os colonizadores, a natureza, mostra a relação dos índios com os

<sup>270</sup> Estudante do Curso de Pós-graduação em Letras, Campus Bacabal da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. E-mail: [katrinephb2012@gmail.com](mailto:katrinephb2012@gmail.com). Orientador prof. Dr. Wheriston Silva Neris. Doutor em Sociologia, docente do Curso de Ciências Humanas e da Pós-Graduação em Letras, Campus Bacabal da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. E-mail: [wheriston.neris@ufma.br](mailto:wheriston.neris@ufma.br).

<sup>271</sup> Lucélia de Sousa Almeida (UFMA). Profa. Dra. da disciplina de Literatura e História do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão -UFMA, Campus Bacabal. E-mail: [almeida.lucelia@hotmail.com](mailto:almeida.lucelia@hotmail.com).





portugueses, padres e entre os índios e inimigos. Assim é possível compreender a relação de poder entre as classes sociais que estavam se firmando na colônia portuguesa, bem como entre colonos e colonizados, entre homens e mulheres. A abundância de especificidades e informações do contexto, não comprometem a narrativa do romance, cujo foco é a sofrida vida de uma mulher órfã no Brasil colonial.

Segundo as palavras de Franz (2008, p. 02) Ana Miranda, pertence a uma geração de autores reconhecidos por sua metaficção historiográfica, ou seja, suas obras geralmente partem de um personagem ou fato histórico que são fundidos, introduzidos na obra ficcional, a fim dar um valor de legitimidade à ficção. A autora se tornou conhecida no cenário literário em 1978, com o livro *Poética Anjos e Demônios*, depois com *Boca do inferno* (1989), ganhou o prêmio Jabuti. Outras de suas obras são: *O Retrato do Rei* (1991), *Sem Pecados* (1993), *A última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1998) e *Dias & Dias* (2002).

Além disso, parafraseando Franz (2008, p. 02) a metaficção historiográfica surgiu após a ditadura militar, desmantelando a história até então como “oficial, verdadeira”, para apresentar os fatos por outros ângulos, reconstruindo a visão das minorias, dos vencidos, de maneira fragmentária. Dessa forma, entende-se que possuem a fantasia de serem a única versão da realidade, de reconstruir ilusões perdidas, mas buscam recuperar do passado alguns fragmentos que possuam lacunas que possam ser preenchidas, re-inventadas, redimindo-os ou perturbando-os na sua tranquilidade. Dessa forma, *Desmundo* é de grande importância para o cenário literário por trazer uma personagem feminina para contar sob seu ponto vista uma narrativa que remonta a um momento histórico do Brasil em que esse acontecimento não seria possível, ao longo do texto percebemos descrições de fatos daquele período. Oribela conta sobre a vida restrita, excessivamente controlada e protegida pelo seu tutor e depois pelo marido, a jovem é obrigada a casar com Francisco Albuquerque e forçada a manter relações amorosas com este.

Em suma, para realizar os objetivos propostos, contamos com a metodologia de pesquisa bibliográfica, fazendo a verificação de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos. A abordagem escolhida para este trabalho é a qualitativa, ou seja, não se levará em conta valor numérico, mas sim expor os dados por meio de percepções, reflexões e análises, que no caso, será feito a partir do livro *Desmundo*. O percurso desta investigação a ser seguida, divide-se em entender a relação entre literatura e história dentro da obra analisada neste ensaio, posteriormente buscaremos conhecer um pouco sobre o contexto histórico social da mulher no Brasil colônia para entender a representação feita pela personagem feminina Oribela..



## Diálogo entre a literatura e a história no livro *Desmundo*

Neste capítulo, buscamos entender um pouco do diálogo entre literatura e história no livro *Desmundo*, além de conhecer sobre a importância da história vista de baixo e a história das mulheres, tomando como base o trabalho de Burker (1992), relacionando essas teorias com a narrativa analisada, visto que na obra de Miranda temos uma representação sobre a realidade de mulheres órfãs no Brasil no século XVI. Tendo em vista as novas abordagens historiográficas, a literatura passa a ter papel de destaque em pesquisas históricas. Desse modo, antes de mais nada, faremos logo a distinção entre história e ficção segundo, Hyden White:

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual ficção é concebida como representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa. (WHITE, 1994, p. 115- grifos do autor)

Dessa forma, é que a literatura se diferencia da história, pois, enquanto a primeira não tem obrigação em representar ou reconstruir uma realidade para seus leitores, faz uso da imaginação, da criatividade. Por sua vez, a segunda, é o contrário, realizada para explicitar a confirmação da existência, por exemplo de um fato histórico. É pautada em dados e evidências, tem como objetivo retratar o fato da maneira mais próxima como ele realmente ocorreu. Contudo, White, propõe que a história possui mais semelhanças com a literatura do que com as ciências convencionais, afirma que as narrativas historiográficas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados como descobertos e cujas fontes tem mais em comum com seus equivalentes na Literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (1994, p. 98). Além disso, conforme, apresentado por White (1994), é preciso enfatizar que o uso de elementos criativos em narrativas históricas conceitua a história como um modo de olhar o passado, não necessariamente um modo a ser considerado único, absoluto e verdadeiro.

Feito a diferenciação entre ficção e história, abaixo, Scremin apresenta as propriedades que caracterizam um romance histórico, o gênero no qual se encaixa a obra estudada neste artigo:

As principais características do romance histórico podem ser apontadas aqui como: o tema histórico sendo o ponto de partida; interação entre o ficcional e o histórico; tentativa de legitimar o plano histórico pelo uso de referências documentais numa interação com o universo criado ficcionalmente; tentativa de recuperar estruturas e estilos do passado; a escolha do tema geralmente moralizante e heroico; a opção em narrar sobre o passado, dando ao presente e ao futuro menos importância. As personagens representariam



valores morais e éticos que, na maioria das vezes, são maneiras utilizadas pelo narrador como forma de criticar o momento presente. (SCREMIN, 2014, p. 31).

De acordo com as particularidades apresentadas na citação acima as quais constituem o romance histórico são perceptíveis no livro de Miranda, primeiro, o tema histórico, o qual é situado no período de colonização do Brasil, quando os portugueses firmaram moradia no país para fins de exploração. Além do mais, tem a carta do Padre Manuel da Nóbrega ao então rei de Portugal, pedindo para enviar mulheres brancas para a colônia. Por terceiro, temos a jovem Oribela, durante a narrativa apresenta os valores da sociedade e da religião vigentes da época.

A partir do exposto, temos uma fala de Possani, o qual caracteriza a obra de Ana Miranda como um livro que explora a temática histórica e se encaixa nesse perfil das narrativas contemporâneas nas quais tornaram-se “frequente a utilização da temática histórica, ou melhor, a releitura da história em um movimento de criação e atualização; também é característica crucial dessas narrativas a auto-reflexão. A criação literária tem sido o foco da própria ficção”. (POSSANI, 2009, p. 15).

Dessa forma, a partir da narrativa do romance *Desmundo*, observamos como a vida das órfãs era lançada à sorte, como no jogo de azar, mas onde quem perdia eram as mesmas, pois teriam que se lançar à triste aventura de vir ao Brasil, as quais tinham homens a espera para se apoderar das jovens como esposas, seus novos bens. O romance se apresenta, portanto, com inúmeras possibilidades de compreensão e de análise de uma dada realidade histórica. Segundo Scremin, como veremos na citação abaixo, o primeiro trecho de acontecimentos históricos descrito no livro é quando o Padre Manuel da Nóbrega faz o pedido ao rei de Portugal que mande mulheres brancas, para servir aos homens da colônia, a partir deste pedido é que são enviadas órfãs para casar-se com os colonos:

Os acontecimentos históricos podem ser identificados a partir de uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao então rei de Portugal, pedindo-lhe que mandasse órfãs a fim de se casarem com os portugueses no Brasil e, desta forma, estabelecer uma maior moralidade nos costumes destas terras, pois os colonos que para cá foram enviados estavam vivendo em pecado e libertinagem com as índias que encontravam. (SCREMIN, 2014, p. 80-81).

Abaixo temos a transcrição do trecho da carta na qual é feito o pedido para ser enviado as órfãs, trecho, este, retirado do livro de Ana Miranda antes de iniciar o primeiro capítulo, a partir desta carta desenvolve-se a história.





A' EL-Rei D. João  
(1552)  
JESUS

Já que escrevi a Vossa Alteza a fata que nesta terra há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas órfãs, e si não houver muitas, venham de mistura delas e quaisquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaisquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do pecado. (MIRANDA, 1996, s/p).

Nessa perspectiva, em *Desmundo*, em muitos momentos, torna-se perceptível a descrição, assim como a narração de situações, crenças, relações, paisagem e costumes que remontam a época da colonização e norteiam a escrita do texto.

Após esse breve introdutório no qual se fez a diferenciação entre literatura e história, e apresentamos o trecho de acontecimento histórico presente no livro. Agora partiremos para conhecer as ideias defendidas por Peter Burkler (1992), achou-se importante trazer para este aporte teórico os conceitos apresentados no livro *A escrita da história: novas perspectivas*, dessa maneira conseguiremos entender a relevância dos estudos da história sob novos aspectos. Utilizaremos os capítulos *A história vista de baixo*, e *A história das mulheres*, escolheu-se esses dois pois na produção de Ana Miranda, temos Oribela, falando sob o seu ponto vista de determinados acontecimentos que muitas das vezes somente eram contados pela visão dos dominadores, dos homens, em uma sociedade em que a mulher ainda não tinha conseguido conquistar direitos sobre sua liberdade.

Dito isso, encontramos o seguinte trecho no qual conversa com o livro *Desmundo*, “tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes” (BURKER, 1992, p. 40), a história sempre foi contada sob a perspectiva dos ganhadores, enquanto que a outra versão da história foi deixada de lado, relegada ao esquecimento, como por exemplo, a visão da mulher, do negro sobre determinado fato, período histórico. Dessa forma, no trabalho de Miranda, veremos essa ruptura, temos a voz de uma mulher narrando sob seu ponto vista o período colonial brasileiro, é o lado da história sendo contada vista de baixo, dado que as mulheres eram subalternizadas naquele período, eram vistas como propriedades do marido, nas quais serviam para satisfazer o esposo sexualmente e lhe dar herdeiros. Sob o mesmo ponto de vista, Wander de Melo Miranda escreve que “a originalidade do romance na cena brasileira atual, ao constituir-se como fato histórico a que remete” com Miranda temos uma versão feminina da colonização e, ao mesmo tempo, superar os limites do (MIRANDA, 2008, p. 03), este é um diferencial do livro.

Além do mais, temos que essa perspectiva, *A história vista de baixo*, na qual cativou historiadores que ansiavam expandir os alcances de sua disciplina, além de “abrir novas áreas de pesquisa e, acima de tudo, explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja



existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história”. (BURKER, 1992, p. 41). Dessa forma, entende-se que com esse novo tipo de história, voltando-se para novos campos, percepções teremos possibilidades de visões diferentes, expandir os dados, conhecimentos sobre determinado período. Vemos essa nova possibilidade com a obra de Miranda, um olhar para a época colonial brasileira sob a perspectiva de uma mulher, permitindo ao leitor um novo olhar, novas experiências e sensações. Com Burker complementamos que a história vista de baixo “vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos”. (BURKER, 1992, p. 62).

Aqueles que registram a história vista de baixo não apenas proporcionaram um “campo de trabalho que nos permite conhecer mais sobre o passado, como também tornaram claro que existe muito mais, que grande parte de seus segredos, que poderiam ser conhecidos, ainda estão encobertos por evidências inexploradas”. (BURKER, 1992, p. 62). Com base no que foi exposto, correlacionando com a obra *Desmundo*, percebe-se a importância desse tipo de estudo da história, o livro aqui analisado é um exemplo disso, nele, ao trazer uma narradora mulher para contar sob sua visão o processo de colonização no Brasil, como as mulheres eram tratadas, proporciona essa relação da literatura com a história, permitindo conhecer mais sobre fatos do passado sob novas perspectivas.

Como também, no capítulo *A história das mulheres* temos que, nas palavras de Burker (1992, p. 77) que a maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história. “Tem tomado como axiomática a ideia de que o ser humano universal poderia incluir as mulheres e proporcionar evidência e interpretações sobre as várias ações e experiências das mulheres no passado”. Conforme, Burker que até os historiadores que dedicavam seus trabalhos sobre a história das mulheres sofrem com estigmas “constantemente se deparam protestando contra as tentativas de relegá-los a posições que são meramente estranhas; também resistem aos argumentos que põem de lado o que eles fazem como sendo tão diferente que não pode ser qualificado de história” (1992, p. 95) tem-se buscado valorizar trabalhos de escritoras femininas antes deixadas de lado e que não tinham ganhado tanta valorização na época, quanto também buscado por personagens históricas femininas para que conceberam o olhar sobre determinado tempo ou fato.

Após a reflexão sobre a importância de estudar a história escrita por mulheres e sob a perspectiva feminina passaremos ao tópico seguinte no qual buscaremos entender como era a representação da mulher no período colonial brasileiro por meio da personagem Oribela.



## Oribela: a representação feminina no Brasil colônia

Após conhecer as relações entre a literatura e a história, entender alguns aspectos sociais e históricos da mulher no período do Brasil colonial, veremos a representação da mulher por meio da personagem Oribela, que é dominada por preceitos da igreja católica, da sociedade e tendo a vida controlada por homens. No período colonial brasileiro as mulheres brancas, tinham um papel controverso, primeiro, eram peças fundamentais para a construção da nova terra, pois serviam para os colonos casarem e procriarem, terem a constituição da tradicional família, porém, o outro lado é que a elas foi relegado um papel secundário ou quase invisível no meio social.

Ainda mais, o cotidiano feminino era marcado por rígido controle da sociedade e da igreja. O olhar que os portugueses tinham sobre as mulheres era preconceituoso e discriminador, enxergando-as como seres inferiores. Já no início da viagem, as mulheres nas embarcações são vistas como portadoras de má sorte para as viagens pois segundo Del Priore eram consideradas “baús cheios de pedras muito grandes e pesados”, não servem para ajudar no serviço marítimo; muito pelo contrário, até atrapalham, pois tiram a concentração dos marujos e só sabem reclamar sem motivo algum, só pelo prazer, “feito os demos”. (DEL PRIORE, 1993, p. 24). Essa visão diabólica da mulher vem desde a concepção de Eva, vista como símbolo dos pecados e da perdição.

No livro, *Desmundo*, ambientado no século XVI, a obra traz uma revisitação histórica do período colonial brasileiro através da perspectiva de uma figura feminina. Uma órfã que é trazida de Portugal para o Brasil com o fim de casar-se. Segundo Abreu, Oribela “Por meio do olhar lançado sobre os fatos mais marcantes do passado, reconstrói, de forma poética, uma parte da história do Brasil”. (ABREU, 2007, p. 78). A jovem é sonhadora e possui, num primeiro momento, uma forte visão cristã do Novo Mundo, mas que vai sendo transformada através da convivência com outros tipos de cultura, com a amizade e troca de experiências com as índias, e culminando na realização da paixão sentida desde o primeiro encontro, pelo mouro Ximeno Dias.

Nesse sentido, o ambiente brasileiro no período de colonização era caracterizado por grandes desafios e novas experiências para todos que vinham para estas terras. Homens em grande maioria e algumas mulheres chegando ao Brasil em busca de novas possibilidades. Cada um com uma história precedente e cada um com um objetivo, uma expectativa para seu futuro. Aos homens havia o desafio de encontrar um novo meio de vida que pudesse oferecer melhores condições econômicas, mesmo sendo esse meio cercado por dificuldades, além do trabalho pesado e difícil.

Além disso, em Portugal tinham as chamadas confrarias nas quais eram destinadas aos cuidados das adolescentes pobres e órfãs com o objetivo de evitar que elas se perdessem em pecados e fossem mal vistas aos olhos da Igreja Católica. Então eram atribuídos dotes a estas jovens





para que fossem usados no casamento ou na profissão religiosa. Parafraseando Araújo (2008), a preocupação com estas meninas era muito grande. Sem figura de um pai que as guardasse e impusesse respeito, estas crianças estavam mais desprotegidas e considerava-se que se podiam perder mais facilmente. Tornava-se, portanto, urgente, recolhê-las e dotá-las para que se tornassem mais atrativas no mercado matrimonial. As Misericórdias guardavam-nas na sociedade já casadas.

A seguir, temos uma citação de Wehling no qual explica sobre o motivo da vinda de mulheres de Portugal para o Brasil, fato este que é contado no livro objeto de estudo:

A escassez de mulher brancas na colônia parece ter sido geral até meados do século XVIII. Os jesuítas, no século XVI, lastimavam-a, pois isso favorecia o concubinato e as uniões múltiplas, chegando Manuel Nóbrega a pedir o envio subsidiado de mulheres, “mesmo de mau proceder”. O governo português, nessa época, patrocinou a vinda para o Brasil de órfãs, com a finalidade de casá-las na terra. A preocupação dos jesuítas e do Governo rendeu frutos, pois Anchieta refere-se, apenas para o ano de 1584, a 458 casamentos realizados na Bahia, o que não significa, evidentemente, que todos tenham sido com mulheres brancas. Nos séculos XVII e XVIII, pelo menos até 1750, o problema continuou em quase todas as capitanias, sempre motivado pelo fato de o imigrante português, em geral, encarar a colônia como local de realização de lucros e não fixação definitiva. Em Minas Gerais, pelo menos até a década de 1730, a escassez de mulheres em idade de casar, de origem portuguesa, provocava o surgimento de filas de pretendentes, que o pai da noiva tinha dificuldade em selecionar. (WEHLING, 2012, p. 299).

Como visto, a falta de mulheres brancas na colônia preocupava a igreja, porque os homens começaram a ter relações com as indígenas, o que para a igreja esse ato era considerado pecado. Segundo Francisco Weffort (2012), a mulher branca correspondia o ideal de pureza racial espiritual, tendo uma prole mais voltada ao santo e civilizado em comparação com as gentias gerando miscigenados como os mamelucos, deixados soltos na terra. À coroa portuguesa se queriam a “limpeza de sangue” e a estratificação social de forma a criar uma classe branca dominadora das terras e do comércio e fiéis aos mandos da metrópole. Por isso, toda essa preocupação em trazer mulheres brancas para a colônia.

Indubitavelmente, nota-se que no meio colonial a mulher era vista como propriedade do homem, não podia fazer suas próprias escolhas, segundo Del Priore (1993, p. 27), “adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização”. A igreja exercia muita influência na sociedade, no modo de viver e no quesito a sexualidade feminina. Del Priore (1993, p. 29), complementa dizendo que “a Igreja apropriou-se também da mentalidade androcêntrica presente no caráter colonial e explorou as relações de dominação que presidiam o encontro de homem e mulher, incentivando a última a ser exemplarmente obediente e submissa”. Se a mulher fosse obediente ao marido não iria cometer o pecado, era tida como incapaz de gerir sua vida.



No livro, Oribela, que tenta escapar das amarrações desse sistema, mas não consegue, é dominada pelas regras da igreja, quando vivia no convento obedeciam a ordens do responsável pelas órfãs, depois pelo marido e pelas regras da sociedade da época. A jovem não consegue expor suas opiniões, gostos, não tem liberdade com o próprio corpo, tenta fugir dessas dominações, mas não consegue. Segundo Abreu “a mulher tinha seus sentidos e sua sexualidade controlados à mão de ferro pelo macho” (2007, p. 64).

Com relação à igreja e suas preocupações a respeito de estabelecer aqui no Brasil normas de conduta semelhantes àquelas que se tinha no continente europeu, houve neste interim a necessidade de reafirmar conceitos religiosos de época que assegurassem um ideal de família. A igreja, percebendo que ocorria uma queda moral cristã na colônia, buscou no conceito divino de monogamia e família, baseando suas ações no direito canônico meios de impor à sociedade brasileira esses valores. E para garantir um modelo de família “perfeito”, coerente com o europeu destinou mulheres órfãs ao novo território, onde a demanda por mulheres brancas era grande. Scrimin (2014, p. 81), certifica que os colonizadores não se importavam com a cultura que já existia na nova terra, por isso enviaram ao Brasil as pessoas que eles queriam para “servir como mão de obra para o trabalho, outras para garantir a composição da família aos moldes europeus e outras por diferentes motivos para colonizar e formar o Brasil”. Nesse contexto encontramos a órfã Oribela, que é mandada de Portugal acompanhada de outras sete, a mando da Rainha para se casarem com colonos.

Conforme um trecho do livro, Oribela pensa sobre não ter o domínio das suas escolhas, o destino dela era escolhido e traçado por outras pessoas, é comandada pelas regras da igreja, quando vivia no convento obedecia a ordens do responsável pelas órfãs, depois pelo marido e pelas regras da sociedade da época. “Aquele era o meu destino, não poder demandar de minha sorte, ser lançada por baías, golfos, ilhas até o fim do mundo, que para mim parecia o começo de tudo, era a distância, a manhã, a noite, o tempo que passava e não passava” (MIRANDA, 1996, p. 15). Conforme Scremin (2014, p. 84) reflete sobre os sentimentos das jovens ao terem o destino de suas vidas traçadas por outras pessoas, sentiam-se tristes, indefesas, sem direito de escolha. Rodeadas de normas de condutas que as impediam de lutar por seus ideais, seus direitos, seu poder de decisão. Mulheres que vieram para nosso país como mercadoria a fim de formar as famílias brasileiras a partir dos hábitos e costumes europeus.

Dessa forma, Scrimin (2014, p. 86) aponta que em *Desmundo* temos na figura de Oribela, o exemplo de mulher que deve ser submissa ao seu esposo, mas mostra-se relutante. A jovem é a voz que simboliza os desejos íntimos da mulher no período colonial. Ela não aceita a sua condição de inferioridade feminina e clama por seus direitos de escolha e a todo momento é controlada,



forçada a reprimir seus desejos, vontades, em um período em que a mulher era contida, tinha apenas fins de procriação e servir ao marido as suas vontades. Entende-se que Oribela vivia no Brasil em um DESMUNDO, atribuiu-se esse nome por conta do modo como a personagem era obrigada a viver, a infelicidade em que vivia.

Além do mais, as órfãs eram ensinadas algumas maneiras de como deveriam se comportar como boas e educadas moças, no livro Oribela, cita algumas delas:

Não querer com os olhos catar ora aqui ora acolá, não atalhar as palavras de quem fala e ouvir, que é sábio, não cuspir em ninguém nem diante de alguém, não consentir que cheguem ao corpo, não repreender os outros mas a si mesmo, não tomar emprestado dinheiro ou veste, limpar o corpo por fora como por dentro, saber ser menos que todos os outros, não provar de tudo à mesa, não querer saber onde estão as baixelas dos inimigos, falar pouco e baixo, diante de uma porta, bater ou chamar e entrar só se mandarem. Tantas coisas nos ensinavam para nos lustrar e ver se havia entre as órfãs da rainha uma que fosse mais proveitosa (MIRANDA, 1996, p. 40).

Contudo, antes de casar com Francisco Albuquerque, a jovem já descumpriu uma dessas regras como temos na passagem “o homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi” (MIRANDA, 1996, p. 55). Após este ato a moça é penalizada pelo seu responsável “no sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver meu sangue (MIRANDA, 1996, p. 56). Além dos desaforos e humilhação, Oribela é castigada fisicamente, o que mostra claramente a condição no que concerne a falta de liberdade ou de escolha da mulher na época e ao tratamento desumano a que eram submetidas.

De acordo com Wehlin (2012, p. 284) fala sobre a sexualidade feminina na época colonial na qual “manifestava-se sob vários aspectos, sempre esgueirando-se pelos desvãos de uma sociedade misógina e suportando a culpa do pecado a ela atribuído pela Igreja. A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante”. Confirma-se este fato com um trecho do livro em que temos, sob o mesmo ponto de vista “e nos mandaram em joelhos rezar, que fazíamos poucos de nossos ímpetos mulhereis dados ao demônio que devíamos temer e vigiar, vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confessar de joelhos (MIRANDA, 1996, p. 41).

Assim, sem ter o poder de escolha do marido, temos um enxerto no qual a jovem descreve a fisionomia do homem que foi selecionado para desposa-la:

Um homem de chapéu ao peito, criador de vacas, com aspecto grave e severo arrazoou [...]. Seu aspecto era o de cão dando, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz quebrado, da cor de um desbotado seus olhares. Cheirava a vinho de açúcar, usava um chapéu roto, tinha tantos pelos a modo de uma floresta desgrenhada e estava sujo, imundo. A pele de seu semblante parecia uma pedra lavada corroída pelas ventanias e pelas formigas, feita num áspero burel, seus cabelos como cerdas de javali de que se faziam cílios (MIRANDA, 1996, p. 55).





Nesse sentido, observamos que o pretendente era um homem muito mais velho, chamado Francisco Albuquerque, primo da esposa do governador. Oribela deixa bem claro que preferia “ser presa e açoitada do que casar com aquele” (MIRANDA, 1996, p. 58). Em seguida temos a descrição do que era para ser a noite de núpcias com o marido, mas tornou-se em uma noite de sofrimento e dor, tanto de forma física quanto psicológica, a jovem é forçada a ter a primeira relação sexual com o marido, “Quem seria, que inventou de haver uma fêmea e macho e fazer uns mais fortes e umas mais débeis, que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade” (MIRANDA, 1996, p. 77).

Além disso, a jovem questiona sobre a fragilidade feminina. Francisco cobrou o seu “direito” como marido “Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha, terás o que quiseres, ao meu lado” (MIRANDA, 1996, p. 77). Percebe-se a agonia, o espanto, o medo da jovem. Após o ato consumado, o homem, considera, Oribela, agora como mais uma posse sua, na qual ele manda e comanda, tratada apenas como um objeto de prazer seu marido, o qual, tem as bênçãos da igreja e a sociedade ao seu lado.

Além do mais, a personagem principal, Oribela, está em constante conflito entre o santo e o profano, o que evidencia que a sociedade da época também estava neste conflito. Muitas vezes davam atenção às colocações da igreja e outras acreditavam que o homem e a Ciência merecessem maior atenção. No discurso da jovem alternam um vocabulário sacro e de baixo calão. Sua preocupação se vai para o céu ou para o inferno. Conflito comum para o indivíduo da Idade Média, que se sentia abandonado por Deus, à mercê de uma Igreja impiedosa e dominadora. Oribela é fruto do adultério de sua mãe, por essa razão fora sempre torturada física e mentalmente pelo ódio e despeito do pai. É uma pessoa confusa, sinônimo de sofrimentos, uma pobre vítima do destino. Muitas vezes ela se comporta de maneira otimista, cheia de sonhos e esperanças, porém, em outras, não aceita o casamento com Francisco de Albuquerque e o repele constantemente.

Oribela, por sua vez, tem de lutar muito, primeiramente, consigo mesmo, para livrar-se dos preconceitos que carrega e, depois, para conquistar o seu espaço, o seu lugar na sociedade. A liberdade, ao mesmo tempo em que é desejada, é, também, temida por ela. Por isso a necessidade de rever o passado, resolver os conflitos e, finalmente, tomar posse de sua existência. (ABREU, 2007, p. 71-72).

Dessa forma, memória de Oribela está repleta de lembranças do passado e expectativas com relação ao futuro, presa a um mundo muito particular e subjetivo, em qualquer outro momento que não seja o agora. Torna-se uma mulher perturbada por uma mente que rememora os fatos do passado e planeja o futuro, esquecendo-se de viver ou valorizar o seu presente.



Assim, ao não suportar mais viver com o marido Oribela, tenta fugir da posse do “seu dono”, em uma das vezes é estuprada por uns homens na praia, como veremos abaixo:

Mas logo me alcançaram, na areia rasgaram a minha camisa e se lançaram sobre mim, se servindo um como esposo, outro me agarrando as mãos. Por amor de Deus, não me façam mal, eu pobre mulher te peço com lágrimas prostrada, que não arranques tua força contra minha fraqueza porque sou mulher. (MIRANDA, 1996, p. 111).

Após essa fuga teve consequências ainda mais graves para Oribela que passou a viver amarrada e sem a atenção do marido, visto em “Em casa amarrou com a corda me prendendo aos pés do catre [...]”. (MIRANDA, 1996, p. 113). Complementa-se a ideia com as palavras de Abreu (2007, p. 71) em meio a essa conscientização, de reconhecimento de sua identidade, Oribela adota uma postura de repúdio e de não aceitação do destino que lhe foi imposto. Esta é portanto, uma personagem em processo, pois se transforma, paulatinamente, à medida que se vê refletida na narrativa. O seu olhar sobre o novo mundo causa-lhe fortes impressões, que se manifestam por um comportamento transgressor.

Ximeno causa na jovem sentimentos, sensações que ela não tem pelo marido. A primeira visão que Oribela teve do mouro, arrebatou-lhe o coração: “Um homem de cavalo, vestido ricamente e com bota de cordovão, capa, sombreiro, seguido de seus escravos naturais com armas e mais uns negros de Guiné, tilintando de metais, cintilando raios”(MIRANDA, 1996, p. 27). Oribela no seu primeiro contato com o mouro passa a sentir com intensidade certa atração quando o vê, mas entra em grande conflito ao perceber o que está sentido, nota-se que todo conflito está atrelado às convenções da Igreja e não aos laços do matrimônio – Oribela estava traíndo Deus e sua fé, e não ao seu esposo. A jovem torna confusos seus sentimentos e convicções, num misto de tentação, pecado, amor, liberdade e reconhecimento de que ele também sofre preconceitos por pertencer a uma minoria, os desprezados da sociedade portuguesa.

Dessa forma, conclui-se que, entre uma série de outros acontecimentos reconhecemos uma mulher que conta sua história, tornando-se a única voz da narrativa, apresentando apenas a sua visão de todas as personagens, conta sua infelicidade na vida que leva, representando a submissão da mulher europeia em um tempo em que não pode escolher seu próprio destino, vimos o processo de adestramento que as mulheres passaram naquela época, eram reprimidas a sexualidade, desejos e vontades. Viviam presas sob a dominação das regras da religião, do marido que controla sua vida e as exploravam. Oribela, tenta escapar dessas amarrações, mas não consegue. Além disso, experimenta novos sentimentos com um mouro mas entra em conflito com suas convicções religiosas.



## Considerações finais

A leitura do livro *Desmundo* leva o leitor a uma viagem espetacular por um Brasil que ainda está sendo desbravado, as riquezas naturais são descobertas aos poucos. A obra retrata uma realidade que durou muito tempo, em que a figura da mulher ficou restrita aos cuidados do lar e do marido, como se ela fosse um objeto da casa com funções bastante específicas. Era obrigada a casar com um homem sem direito de escolha ou poder de decisão, pois sua vida era destinada por seus pais e os interesses eram mais significativos que os sentimentos.

Por meio da autora Ana Miranda, podemos ouvir a voz calada que se faz entender pelos pensamentos de uma órfã europeia. E a partir desta voz percebemos claramente que a mulher mesmo em silêncio sempre desejou ser ouvida. Mesmo com uma vida íntima que a desagradava, ansiava por algo melhor. Mesmo com suas ações obedientes e mecanizadas, sonhava em poder decidir por ela mesma o que fazer de sua própria vida. A escritora apresentou em seu livro um mundo desconstruído, desiludido, destruído, e desmoronado formado pelo prefixo “des”. Um mundo que violentou a mulher de todas as formas possíveis.

*Desmundo* nos faz perceber o mundo através dos olhos de Oribela, como se estivéssemos ao seu lado, no seu tempo, sentindo com ela todas as dores e dissabores da vida, e ao mesmo tempo nos faz refletir sobre o que temos no mundo hoje, motiva a preocupação com a vida das mulheres, se ainda há aquelas que sofrem com as desigualdades e como se portam diante disso. Também paramos para refletir e concluir que muitas injustiças ainda são praticadas contra as mulheres.

## Referências

ABREU, Marizéte Borges de. *Do histórico ao literário: As personagens femininas como agentes de transformação do discurso*. 2007. 69p. Dissertação (mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. *A assistência às mulheres nas Misericórdias portuguesas - séculos XVI-XVIII*. Nuevo Mundo, 2008.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: *História das mulheres no Brasil*. 2. Ed. PRIORE, Maria Del (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2007.

BURKER, Peter (org.). *A Escrita a história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. - (Biblioteca básica).

CHARTIER, R. Debate - *Literatura e História*. Topoi Revista de História, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 197-216, jan./dez. 2000.





DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro, RJ: José Olímpio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

FRANZ, Priscila Reis. *A viagem de Oribela em Desmundo*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre, vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

MIRANDA, A. *Desmundo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Wander de Melo. Ana Miranda abre caminhos em selva de signos. O Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/>> Acesso em: 03 de dez. de 2021.

NÓBREGA, Manoel da. (1517-1570). *Cartas do Brasil*. BH: Itatiaia, SP: EDUSP, 1988. PAVAM, Rosane. DESMUNDO. Revista de Cinema. <[www.revistadecinema.com.br](http://www.revistadecinema.com.br)>. Acesso em 11 de set. de 2021.

POSSANI, Taíse Neves. *Ana Miranda, leitora de Clarice Lispector*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande. 2009.

REIS, Carlos. LOPES, Ana. Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SCREMIN, Sueli Santos. *Uma análise da obra Desmundo, segundo as perspectivas da memória e da história*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba. 2014.

WEFFORT, Francisco. *Espada, Cobiça e Fé – As Origens do Brasil*. Civilização Brasileira, 2012, p. 185-186. ISBN 8520011241

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C. M. – *Formação do Brasil Colonial*. Nova Fronteira, 2012, p. 285, 299, 300. ISBN 8520930506.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*; tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WHITE, E. G. *O grande Conflito*, 2013. UNASP. Disponível em: [http://centrowhite.org.br/files/ebooks/egw/O\\_Grande\\_conflito.pdf](http://centrowhite.org.br/files/ebooks/egw/O_Grande_conflito.pdf) – acesso em: 24 Set. de 2021.

ZORZO, Solange Salette Toccolini. *A voz ex-cêntrica da personagem Oribela em Desmundo*. Policromias, dezembro de 2017, ano II, p. 111.



# REVISITANDO O ROMANCE HISTÓRICO: UM FENÔMENO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE ASPECTOS DINÂMICOS

Cílio Lindemberg de Araújo Santos (PPGLB/UFMA)<sup>272</sup>

**Resumo:** Esse artigo visou analisar a dinamicidade do romance histórico através de uma revisita a seus aspectos em duas de suas formas principais: (1) Romance Histórico Tradicional; e (2) Romance Histórico Contemporâneo, de cujas múltiplas modalidades, nomeou-se três, a saber: (I) Romance histórico revisionista; (II) Romance histórico alternativo ou especulativo; e (III) Metaficção historiográfica. Para alcançar esse objetivo, considerou-se os aportes teórico-literários de autores, como Bakhtin (2002), Esteves (2010), Lukács (1963), Hutcheon (2004), Povolo (2014) etc. Também respaldaram essa pesquisa algumas teorias pertinentes da história a partir de Burke (1992), Ferguson (1999), Sena Júnior, Melo e Calil (2017), Sharpe (1992), entre outros. Em termos de procedimentos metodológicos, comparou-se tais contribuições com traços de algumas ficções históricas com vistas a elucidar suas características e a verificar o quanto dinamicamente se comportavam. Como prévias conclusões, constatou-se que ter lançado mão das teorias da história foi fundamental para verificar que a variante histórica do romance é dinâmica, comportando diversas formas de integração e/ou tratamento dos aspectos históricos. Sendo assim, o romance histórico não só é afetado pela relação do romance com a sociedade (ESTEVES, 2010), mas principalmente pela evolução das teorias históricas e historiográficas que se configuram como forças que atuam em sua moldagem ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Romance histórico tradicional; Romance histórico contemporâneo; Romance histórico revisionista; Romance histórico alternativo ou especulativo; Metaficção historiográfica.

## Introdução

Funcionando como um dos palcos narrativos de encontro entre a literatura e a história, a forma histórica do romance conheceu intensas transformações desde sua consolidação durante o Romantismo ocidental (~1798-1865) até seu renascimento na Contemporaneidade (~1960-). Nas últimas décadas, sobretudo a partir desse último movimento literário, várias obras de ficção têm se apresentado como variantes do romance histórico. Um traço marcante que as diferencia entre si é a maneira como retratam o aspecto histórico, ideia com a qual o presente artigo dialoga.

A intenção de investigar sobre ficção histórica surgiu da leitura de obras, como *Marco Polo ... et Venise découvrit l'Orient*, de Keith Miles e David Butler, *The Historian*, de Elizabeth Kostova, e *Waverley*, de Sir Walter Scott, e se intensificou por meio da disciplina de Literatura e História do Programa de Pós-Graduação em Letras – Bacabal, da Universidade Federal do Maranhão. As discussões fomentadas pela disciplina foram fundamentais para compreender os vínculos entre a história e a literatura, bem como entre a ficção e a historiografia. Assim, essa análise considera o romance como um produto cultural de ordem histórica, linguística, social etc. e se baseia na noção

---

<sup>272</sup> Graduado em Letras-Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); atualmente, no período 2021.2, aluno especial da disciplina de Literatura e História, ministrada pela Prof. Dra. Lucélia Almeida, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Bacabal (PPGLB/CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).  
E-mail: [ciliolindemberg@hotmail.com](mailto:ciliolindemberg@hotmail.com)



de língua enquanto domínio complexo (CASTILHO, 2010) por efeito de seus aspectos mutáveis e instáveis e seu comportamento dinâmico, irregular e imprevisível.

Desse modo, o presente estudo tem como objetivo examinar a dinamicidade do romance histórico por meio de uma revisita aos seus aspectos a partir de duas de suas formas principais: (1) Romance Histórico Tradicional; e (2) Romance Histórico Contemporâneo, em três de suas várias modalidades, nomeadamente: (I) Romance histórico revisionista, (II) Romance histórico alternativo ou especulativo, e (III) Metaficção historiográfica.

Como metodologia, esse trabalho está circunstanciado pelas seguintes condições: (1) O exame de traços de alguns romances históricos, nos quais os aspectos históricos não são mero acessório; (2) A conexão com teorias da história pertinentes à questão da ficção histórica, haja vista o pressuposto de que há relações entre os aportes históricos e a construção do romance histórico; e (3) A noção de subgênero romanesco de Stalloni (2008), que se refere às variedades (formas, modalidades, variantes, tipos etc.) de romance, segundo critérios, como o contexto da intriga, a ação e a técnica narrativa, e.g., romance autobiográfico, histórico, policial etc.

Com isso, essa pesquisa está dividida em cinco partes que discutem os aspectos gerais de cada modalidade: (1) Romance histórico tradicional; (2) Romance histórico contemporâneo; (3) Romance histórico revisionista; (4) Romance histórico alternativo ou especulativo; (5) Metaficção historiográfica; e uma parte adicional com (6) algumas Considerações Finais.

## Romance histórico tradicional

Por via de regra, quando se aborda a temática tradicional do romance histórico, Scott é o autor cujas obras são associadas a essa classificação. Lukács (1963) corrobora esse ponto de vista ao elucidar as condições sócio-históricas responsáveis pela ascensão de sua forma clássica. Conforme o teórico, a ficção histórica que antecede Scott não representa um retrato dotado de fidelidade artística dum período histórico concreto, tampouco aporta um senso de historicidade que mobiliza os personagens em suas individualidades. Segundo Lukács (1963), a história é um processo contínuo de mudanças que impacta a vida de todos. O estudioso observa que a história se tornou uma experiência em massa a partir de episódios, como a Revolução Francesa (1789-1799), as guerras revolucionárias (1792-1802) e o período de ascensão e queda (1799-1814-15) de Napoleão (1769-1821), eventos que envolveram a Europa como um todo. Assim, o despertar crescente de uma consciência histórica quanto ao desempenho crucial da luta de classes no progresso humano na história resume em que consiste o senso histórico considerado por Lukács (1963) como promotor das conjunturas em que nasceria a narrativa scottiana já no século XIX.





O caráter histórico dos romances de Scott se manifesta, por exemplo, pela posição que o narrador (e o autor) assume(m) entre as extremidades<sup>273</sup> da trama. Passando pelos dois extremos, Scott retrata a realidade histórica de grandes momentos de crise na história britânica (LUKÁCS, 1963). Por exemplo, em *Waverley*, o narrador é onisciente, o que lhe confere um distanciamento da narrativa, indicando que ele não participa dela enquanto personagem. Todavia, isso não o impede de se incluir no emprego do plural de modéstia, como quando diz, “nosso herói” (p. 57), ou mesmo de emitir opiniões mais diretas, expressas em primeira pessoa, como: “Estou ciente de que eu poderei ser aqui lembrado da necessidade de tornar a instrução agradável aos jovens [...]” (tradução nossa<sup>274</sup>) (p. 65). Com esses comentários, Scott (1994) constrói um perfil apartidário para o narrador, cujas observações ajustam o caráter de imparcialidade que o autor adota.

Assim, o que Scott propõe é uma poetização da história para fazer ressurgir as pessoas que participaram daqueles eventos históricos, bem como para simbolizar o que as fez agir, sentir e pensar da forma como o fizeram na realidade histórica em que viveram. O escritor faz uso de condições e personagens (fictícios e históricos) para sugerir como estes agiram em harmonia com aquelas. Além de apresentarem qualidades e defeitos, virtudes e fraquezas, os personagens históricos scottianos não só possuem um papel reduzido, como também se tornam reconhecíveis por suas participações em cenas de importância histórica (LUKÁCS, 1963).

Assim, pode-se ter uma base de como a ficção se une à história na formação do romance histórico paradigmático. Com os *Waverley novels* (romances *Waverley*), instituiu-se um padrão de romance histórico, que Esteves (2010) resume em dois aspectos: (1) A história se passa num passado prévio ao tempo do autor, cujo cenário (embora palco de uma trama com personagens e eventos fictícios) é reconstruído com acurácia e cujos personagens históricos atuam na fixação do período; e (2) A trama ficcional envolve uma relação amorosa complicada, cujo final pode mudar ou acabar tragicamente. Por seu sucesso internacional, o romance histórico scottiano é tido como o estopim para a proliferação da ficção histórica nas décadas seguintes à consolidação do subgênero (LUKÁCS, 1963) com *Ivanhoe* (ESTEVES, 2010), em 1819. Inclusive, escritores de outras formas literárias produziram ficções históricas (OREL, 1995), como Charles Dickens (1812-1870), George Eliot (1819-1880), Elizabeth Gaskell (1810-1865) etc. (SANDERS, 1993).

Não obstante as normas que Scott instituiu com suas obras, alguns romancistas tomaram a iniciativa de se servir de seu modelo de, pelo menos, três formas: (1) Imitando-o e resvalando da importância de eventos históricos (OREL, 1995); (2) Acatando apenas os traços de que seus escritos careciam; e/ou (3) Adaptando a fórmula scottiana conforme seus propósitos específicos

<sup>273</sup> Refere-se a partidos políticos reais do contexto britânico, o *Whig*, dos liberais, e o *Tory*, dos conservadores.

<sup>274</sup> “I am aware I may be here reminded of the necessity of rendering instruction agreeable to youth [...]” (SCOTT, 1994, p. 65).



(SANDERS, 1993). Um desses escritores foi Alessandro Manzoni (1785-1873), que publicou *I Promessi Sposi* (Os Noivos), em 1827. Manzoni não só teve influência de Scott, como também superou o autor de *Waverley*, como confirmam Esteves (2010), Lukács (1963) e Povolo (2014).

Discutindo um pouco da ultrapassagem registrada pela obra de Manzoni, Lukács (1963) explica que ele é superior a Scott quanto à diversidade e à profundidade de seus personagens, visto que ele explora todas as suas possibilidades individuais e psicológicas. Por exemplo, ao esboçar a personalidade de Dom Abbondio (padre fictício que recebeu ameaças para se recusar a casar os protagonistas, Renzo e Lucia), Manzoni (1877) se vale de recursos linguísticos de carga irônica e dotada de piedade e mediocridade para construir seu personagem.

Ademais, concernente à esfera sócio-histórica do romance, Manzoni aplica um episódio da vida popular italiana do século XVII e o torna uma tragédia popular, em que a fragmentação e a deterioração nacional prevalecem (LUKÁCS, 1963). Povolo (2014) corrobora essas ideias e acrescenta que *Os Noivos* se tornou o romance histórico mais célebre da Itália, mobilizando o país em três níveis: (1) Linguisticamente, o povo descobriu a base do que se tornaria a língua nacional numa linguagem literária e popular; (2) Conscientemente, os leitores italianos se viram diante de sentimentos democráticos críticos das injustiças e das hierarquias da mão espanhola em sua sociedade; e (3) Religiosamente, reprovou-se a conduta corrupta e as fraquezas da Igreja e buscou-se na filosofia moral católica preceitos para a edificação de uma comunidade nacional.

Arelados ao espírito revolucionário europeu da época, esses fatores contribuíram para a unificação italiana em 1861, mas não foram os únicos efeitos da obra. Povolo (2014) explica que, ao representar e interpretar o passado, Manzoni prenuncia a prática de historiadores mais modernos precisamente num momento em que a história passava por mudanças conceituais, escriturais e metodológicas. Isso dialoga com o prestígio de Scott, reconhecido por Pushkin, mencionado por Lukács (1963), de que historiadores franceses fundaram uma nova escola de pensamento histórico e direcionaram seus olhares a novas fontes graças às produções scottianas.

Com isso, é possível testemunhar parte da carga de participação do romance histórico paradigmático nos desenvolvimentos históricos e literários que se seguiram desde a instituição do subgênero com Scott. Por um lado, refletindo sobre as contribuições literárias da modalidade histórica para o romance, e em sintonia com Lukács (1963), Sanders (1993) afirma que as obras pós-scottianas revelam o valor que seus autores viam em problemáticas sociais, como guerra, revolução, violência etc. O teórico constata ainda que a tendência social do romance histórico assegurava a relevância da história para a vida moderna. Abonando essa acepção, Orel (1995) admite o aparecimento de um clima propício para a escrita de ficções históricas a partir de novas



visões em relação aos vários tipos de conjuntura histórica. Tal fenômeno aponta para a evolução do romance histórico em contextos exteriores ao de consolidação, conforme a Tabela 1 abaixo:

Tabela 1: Alguns dos primeiros romances históricos pós-scottianos

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>País</b>	<b>Temática</b>
James Fenimore Cooper	<i>O Último dos Moicanos</i> (1826)	Estados Unidos	Guerra Franco-Indígena e Cerco do Fort William Henry em 1757
Willibald Alexis	<i>Cabanis</i> (1832)	Alemanha	Patriotismo na história da Prússia do séc. XVIII
Alexander Pushkin	<i>A Filha do Capitão</i> (1836)	Rússia	Rebelião de Pugachev entre 1773-1774
Honoré de Balzac	<i>Esplendores e Misérias das Cortesãs</i> (1838)	França	Mundo do crime e da prostituição na Paris de 1824 a 1845

Fonte: Lukács (1963).

A tabela evidencia um pouco das primeiras aparições do romance histórico em algumas culturas no século XIX. Para Lukács (1963), Cooper, Alexis, Pushkin e Balzac reproduzem o modelo scottiano. Vale notar que desde então o romance histórico se volta para o social, como denota a coluna de Temática. Contudo, como a tabela propõe apenas uma breve exemplificação, autores conhecidos sobretudo por suas ficções históricas se encontram ausentes, e.g., Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Dumas pai (1802-1870) etc.

Por outro lado, ponderando sobre o então status da historiografia, Langlois e Seignobos (1898, p. 13) esclarecem que “a história [era] feita com documentos. Os documentos [eram] os traços deixados pelos pensamentos e pelos atos dos homens do passado” (tradução nossa<sup>275</sup>). Tal era a máxima que descrevia os estudos históricos do século XIX e o tratamento da história para a ficção histórica. Por isso, Lukács (1963) atribui a Scott e a seus seguidores a reprodução da história com autenticidade. Em outros termos, o aspecto histórico do romance correspondia aos registros históricos, e esse emprego da história aferia um caráter veraz à obra, pois a veracidade atrela um tom de incontestabilidade ao discurso histórico (cf. ESTEVES, 2010). Para Povolo (2014), Manzoni via a história como um conjunto de eventos que moldava as vidas das pessoas e, em vista de sua objetividade, só a ficção poderia apreender o psicológico desses indivíduos.

Assim, com o romance histórico instituído e difundido, pode-se perceber uma dinâmica preliminar que o permeia e o permite de: (1) Abordar diversas temáticas históricas; (2) Justapor a diáde ficção-história sem que estabeleçam relações de invalidação, mas de respaldo recíproco na realidade (re)construída; (3) Dialogar com as condições sócio-histórico-culturais do público imediato (no caso, aqueles que receberam a obra diretamente em sua língua original), bem como

<sup>275</sup> “L’histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu’ont laissées les pensées et les actes des hommes d’autrefois” (LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1898, p. 13).





do público extemporâneo ou tardio (aqueles que receberam a obra por meio de traduções); e (4) Incorporar adaptações ou alterações com relação ao padrão scottiano.

### Romance histórico contemporâneo

Críticos e estudiosos de ficção contemporânea, como Esteves (2010), Hutcheon (2004), entre outros, costumam atribuir à segunda metade do século XX ou à década de 1960 o marco de surgimento do romance histórico contemporâneo. Esteves (2010), por exemplo, destaca que um dos traços marcantes do novo romance histórico diz respeito à liberdade de que o escritor contemporâneo dispõe para criar um universo literário seu, dotado de leis e relações próprias.

Por essa razão, por mais que forneça modelos de realidade, nos quais o autor pode se basear para produzir seu mundo ficcional, o mundo externo deixa de ser um limite ao qual ele se atém. Assim, pelo menos, três pactos característicos de tendências romanescas anteriores são rompidos na era contemporânea (cf. ESTEVES, 2010): (1) o Pacto Realista, visto que o escritor pode apelar para a criação de recursos não-realistas ou que não encontram correspondentes na realidade externa à obra; (2) o Pacto da Veracidade, típico do discurso histórico tradicional, que inspirava um ideal de verdade à narrativa histórica; e (3) o Pacto da Verossimilhança (ou Pacto Ficcional), aspecto peculiar da narrativa literária e do discurso literário mais tradicional. O rompimento causado pela dissolução desses pactos assinala a ruptura da ficção contemporânea com relação às tradições literárias passadas. Em contrapartida, a liberdade do autor é tão ampla que até mesmo essas tendências literárias podem ser resgatadas e/ou reelaboradas na literatura contemporânea. Tal é o caso de *The Historian* (doravante, *O Historiador*), de Kostova (2008).

No universo dessa obra, a escritora se sentiu livre para fazer com que o Drácula literário (o vampiro de Bram Stoker) correspondesse ao Drácula histórico, Vlad Țepeș (1431-1476), um governante sanguinário da Romênia conhecido principalmente por empalar suas vítimas. Nesse sentido, os personagens estão sempre reafirmando essa norma que faz parte de seu universo. Além disso, esse romance histórico contemporâneo abarca diversos estilos romanescos, como o gótico, o diário de viagem, o mistério e a aventura; modalidades compostas, tais como a épica epistolar e o thriller histórico; e formas mais contemporâneas, e.g., metaficção, literatura do trauma, escrita de si e literatura do Holocausto. Isso corrobora a visão bakhtiniana de discurso romanescos que postula que o romance pode comportar outros discursos, pois sua natureza é pluriestilística, plurilíngua e plurivocal (BAKHTIN, 2002).

A respeito do fator ideológico, Bakhtin (2002) afirma que a ação dos heróis do romance é condicionada pela ideologia. Com relação a isso, Esteves (2010) mantém que, para Bakhtin, o



romance reinterpreta o passado ideologicamente, incorporando, assim, outras linguagens (cf. BAKHTIN, 2002). Em função disso, a obra romanesca histórica pós-moderna anexa e reelabora o discurso histórico, fornindo interpretações motivadas por direções ideológicas. Tais releituras são versões da história que agenciam realidades possíveis, desconsideradas pelo registro oficial.

Adicionalmente, ao representar um ponto de vista sobre determinada parcela da história, a reinterpretação feita pela literatura contribui para o que Esteves (2010) ressalva como sendo uma representação totalizadora. Essa concepção parece estar associada com o ideal impossível de ‘história total’. Conforme Burke (1992, p. 11), esse pensamento norteia a nova história e se traduz pelo interesse na totalidade das atividades humanas, visto que “[...] tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado”. Assim, a ficção histórica provê olhares ideológicos que podem integrar essa gama de perspectivas históricas na busca por um quadro totalizante das experiências humanas através do tempo. Para ilustrar:

Tabela 2: Romances históricos contemporâneos do século XX

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>País</b>	<b>Temática</b>
Jorge Amado	<i>Cacau</i> (1933)	Brasil	Ciclo do cacau no sul da Bahia entre os séculos XIX e XX <sup>276</sup>
Umberto Eco	<i>O Nome da Rosa</i> (1980)	Itália	Investigação criminal entre a França e a Itália medievais, de 1327
José Saramago	<i>Memorial do Convento</i> (1982)	Portugal	Construção do Palácio Nacional (Convento) de Mafra no séc. XVIII
Robert Harris	<i>Pátria Amada</i> (1992)	Inglaterra	1964: Inquérito num universo onde o nazismo venceu a Segunda Guerra

Fonte: Esteves (2010); Hutcheon (2004); Raghunath (2020); Santos (2017).

A Tabela 2 ilustra um pouco da nova ficção histórica. A coluna Temática denota que o novo romance histórico manteve a relação com o social, iniciada na variante clássica. Ademais, com a amplitude de vários conceitos, como política, história etc., o romance histórico pôde abandonar ou secundarizar as grandes figuras políticas dos relatos históricos, como em *O Nome da Rosa* e *Pátria Amada*. Embora cada variante da ficção histórica trate o histórico e o político à sua maneira, optou-se por somente três delas: (1) romance histórico revisionista; (2) romance histórico alternativo ou especulativo; e (3) metaficção historiográfica.

Ainda que essa pesquisa estabeleça uma distinção entre essas três modalidades, elas não são necessariamente excludentes, podendo ocorrer em fusão umas às outras ou à outras formas

<sup>276</sup> Embora publicados antes de 1960, *Cacau* e outros romances, não apenas do século XX, têm sido objeto de estudos culturais, sociais etc. devido às novas concepções de história, que não mais prezam somente pelo aspecto político da experiência humana (BURKE, 1992), mas exploram também fatores biográficos, coletivos, psicológicos etc. Pesquisas recentes mostram como obras não necessariamente históricas podem ser analisadas por esse viés, como é o caso de Santos (2017), que analisa o ciclo cacauero nos “romances do cacau” de Jorge Amado (1912-2001).



narrativas, como fantasia histórica etc. Com isso, a divisão que se segue foi realizada com base na observação de que cada forma eleita do romance histórico parece se relacionar com um ou mais pontos pertinentes das teorias da nova história que parecem promover a existência de cada forma examinada. Não existem tantas análises que considerem as diferenças aqui levantadas entre as variações do novo romance histórico, seja por sua combinação dissoluta, seja por suas proximidades conceituais, ou ainda por serem escassas as investigações que recorrem à história em busca de evidências de suas contribuições epistemológicas para o romance histórico.

### **Romance histórico revisionista**

A primeira das modalidades contemporâneas do romance histórico é a revisionista, pois seu objetivo é se servir da ficção para (revisar e) reescrever a história. De acordo com Cosson e Schwantes (2005), se, por um lado, essa categoria se dispõe a subverter a história oficial, por outro lado, ela encarrega o romance de preencher as lacunas documentais do registro histórico. Visando a reescrita, tal revisão se conduz no encalço de revelar verdades ocultadas ou perdidas, ausentes na história oficial. Daí o fato de ser conhecida também como ficção historiográfica.

Quanto aos personagens do romance histórico revisionista, Cosson e Schwantes (2005) asseveram que as figuras históricas assumem o cerne da narrativa ao lado das figuras fictícias. Nesse sentido, os seres históricos adquirem um destaque maior do que no modelo paradigmático do romance histórico, passando não mais a tão-somente fixar a época, mas a ter tanto direito de estar na narrativa quanto os seres fictícios, podendo ou não ocupar o centro da história. À título de exemplo, em *Memorial do Convento*, Saramago (2020) reduz o prestígio dos personagens históricos e ressalta os fictícios, tornando os primeiros secundários e os segundos principais.

Apesar de ofuscadas, as figuras históricas alcançam o direito de serem humanizadas, abdicando aos traços heroicos, imputados pelo registro oficial. Já as figuras fictícias, além de se sobressaírem, fazem-no em oposição ao modelo historiográfico clássico, cujo enfoque se mantinha nas figuras políticas. Os anônimos ou o coletivo, todos que não aparecem nos livros de história ou não tiveram a oportunidade de ter suas histórias contadas recebem essa reparação através da ficção revisionista. Agindo como agentes da história e atraindo o olhar narrativo, tais personagens suprem o projeto literário com suas experiências e pontos de vista, ainda que lhes falte poder para alterar o rumo dos eventos (COSSON; SCHWANTES, 2005).

O espaço reservado aos indivíduos à margem da história tradicional é um traço marcante do romance histórico revisionista. Tal aspecto se relaciona com o tema da história vista de baixo, uma das teorias da nova história. Segundo Sharpe (1992), vista de baixo, a história fornece um olhar





sobre aqueles que não aparecem na história tradicional (política), ou história da elite. Sob essa ótica, a história atua como uma perspectiva do passado em que histórias subentendidas ou coadjuvantes adquirem destaque. Com isso, a história dos esquecidos ou ignorados pelo registro oficial perde seu status de inacessibilidade e irrelevância, herança do paradigma tradicional, e passa a ser (re)construída pela história vista de baixo (e pela ficção revisionista).

Embora os historiadores não disponham de fontes suficientes para essa reconstrução (cf. SHARPE, 1992), no caso da literatura, a ficção supre as necessidades da obra histórico-literária revisionista (cf. COSSON; SCHWANTES, 2005). Desse novo tratamento a que se submete a história, reflexões e sentidos novos são produzidos. Se, por um lado, tais novos sentidos dizem respeito à releitura da história (ESTEVES, 2010), referindo-se ao caráter reinterpretaivo dessa forma do romance histórico, por outro lado, eles sugerem pensar sua qualidade revisionista.

Revisionismo é uma palavra de significação controversa, uma vez que comporta tanto: (1) Uma prática revisionista negativa para fins de uso público da história (como praticam os negacionistas); quanto (2) Uma atividade fecunda que lança luz sobre questões de importância histórica (como é o caso de reexaminar o que a história oficial não documentou). Esse tipo de revisionismo histórico, denominado de revisão, se deixa guiar por um paradigma interpretativo que envolve perspectivas, fontes e objetos novos (cf. SENA JÚNIOR; MELO; CALIL, 2017).

Então, nota-se o quão dinâmica é tal ficção, produzindo novos sentidos e configurando-se como uma contribuição no que concerne à reflexão das histórias que não foram ou não são contadas até hoje. Nesse sentido, há um tom justiceiro na ficção revisionista, pois ela se ocupa das histórias dos que estiveram/estão à margem da história tradicional. Dessa maneira, e em contrapartida à forma clássica do romance histórico, há uma inclinação maior que pode se tornar um posicionamento em favor de quem sofre(u) injustiças, ou seja, as vítimas da história.

### **Romance histórico alternativo ou especulativo**

A segunda forma contemporânea do romance histórico é a alternativa ou especulativa. Por um lado, ela é alternativa devido à sua alternância quanto à realidade, ao universo ou aos eventos retratados. Por outro lado, ela é especulativa porque procede de um ramo literário maior de nome ficção especulativa, onde “[...] teorias científicas comprovadas e fatos estabelecidos são extrapolados para produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana” (HEINLEIN, 1964, p. 17) (tradução nossa<sup>277</sup>). A história não se concentra na situação, mas em

---

<sup>277</sup> “[...] *accepted science and established facts are extrapolated to produce a new situation, a new framework for human action*” (HEINLEIN, 1964, p. 17).



como as figuras centrais (humanas) lidam com as novas circunstâncias de sua realidade. Para Atwood (2011), ficção especulativa aborda fenômenos que, embora factualmente possíveis, não incidiram ou não se realizaram de modo completo/concreto quando seus escritores a escreveram.

Assim, convém mencionar *O Homem do Castelo Alto* (DICK, 1982) e *Pátria Amada* (HARRIS, 1992) (vide Tabela 2). Ambas as obras especulam acerca de um cenário em que a Alemanha nazista vence a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para Heinlein (1964), ficções especulativas ensaiam respostas possíveis a questões, como “O que ocorreria se...?”, “Como seria se...?”, “Que tal se imaginarmos...?”, “E se, em vez disso, tivesse acontecido...?” etc.

Hellekson (2009) corrobora essa perspectiva, asseverando que autores são atraídos pela história alternativa, uma vez que ela permite conceber o mundo de uma forma diferente da que é conhecida. A autora destaca que ficções históricas especulativas estimulam questionamentos a respeito de temas, como tempo, linearidade, determinismo, causas e efeitos e sobre as relações entre o presente e o passado. Também são abordadas a função do indivíduo no processo ou no fazer histórico e questões de construção e narratividade históricas (HELLEKSON, 2009).

De acordo com Duncan (2003), histórias alternativas retratam possíveis contraposições ao registro histórico e as consequências dessas divergências. As alterações a que se submete a história são sentidas desde o início, já que a história geralmente começa anos depois dos eventos históricos registrados. Assim, a narrativa explicita ao leitor que se trata de um mundo alternativo, relacionado, mas diferente do que ele conhece. Esse *nexus point* (nexo ou ponto de nexa, em inglês), segundo Hellekson (2009), é o ponto de conexão entre a realidade do leitor e a da ficção.

Aludindo a muito do exposto até aqui acerca da ficção histórica especulativa, Ferguson (1999) examina um ramo da história que dialoga com a variante histórica do romance analisada, a história contrafactual. Tal categoria histórica não só formula questões contrafactuais, como as que Heinlein (1964) cita, mas também lança mão de respostas e soluções a esses problemas sob a forma de narrativas históricas. Apesar do caráter especulativo desses estudos, nem toda condição expressa pela conjunção ‘se’ é desprovida de valor histórico (cf. FERGUSON, 1999).

Contudo, por mais que tenham muito em comum, não se pode imaginar que a história contrafactual corresponde à ficção histórica especulativa. Ferguson (1999) aclara essa dúvida, lembrando que, em se tratar de história, existem métodos objetivos que determinam a urdidura da história contrafactual: (1) As suposições presumidas devem ser demonstradas empiricamente; (2) O efeito de humor, se existente, deve ser reduzido para que os argumentos sejam plausíveis; (3) A diferença entre o que aconteceu e o que poderia acontecer é de grande importância; e (4) As possibilidades e as incertezas são constantes que atuam na produção da história contrafactual.



Assim, o romance histórico alternativo é dinâmico em vista de sua especulatividade com relação aos acontecimentos históricos alterados. Essa releitura proposta pelo romance histórico especulativo imprime um diálogo com universos fictícios em que o leitor interage com duas ou mais realidades, a(s) sua(s) e a(s) da(s) obra(s), para reconstruir os sentidos. Esse exercício de interpretação põe em jogo a capacidade do leitor em lidar com o fato de que há outras realidades possíveis com circunstâncias e atores próprios que participam ativamente da história e da escrita de sua narrativa (DUNCAN, 2003; HELLEKSON, 2009; RAGHUNATH, 2020).

### **Metaficção historiográfica**

Tal como o romance histórico alternativo ou especulativo, a metaficção historiográfica também requer uma participação mais ativa do leitor, mas busca empreender isso com técnicas mais específicas que a singularizam com relação aos demais tipos de ficção histórica. O grande diferencial dessa modalidade está na exploração de conceitos-chave, como autorreflexividade, intertextualidade (e/ou referencialidade), ironia, metaficção e paródia (ESTEVES, 2010). Para Hutcheon (1980), tais narrativas são narcisistas, pois fazem referências a si e demonstram estar cientes de seu status histórico-literário, discutindo sua narratividade e sua identidade linguística.

Segundo Waugh (2001), metaficções interrogam narratividades e construções da ficção e da realidade, visto que a linguagem media a construção da realidade. Isso se evidencia num mundo feito de linguagem (a ficção), onde discursos são representados, e a metaficção atua na demonstração de como esse processo ocorre (WAUGH, 2001). Ademais, a metaficção possui um caráter paradoxal que se expressa por dois princípios: (1) O paradoxo do leitor, que sugere que o leitor se engaja no mundo ficcional e na realidade; e (2) O paradoxo do texto, que alude à capacidade de o texto se direcionar para si e para a realidade do leitor (HUTCHEON, 1980).

Nessa ficção sobre ficção, o leitor atua como testemunha do processo de autoanálise que a obra realiza quando de sua leitura. Corroborando essa ideia, Hutcheon (1980) afirma que uma obra de metaficção é simultaneamente o processo e o produto, visto que ela reflete (sobre) sua própria edificação. Ademais, sua consciência é tamanha, que ela dialoga com outros discursos. Tal caráter intertextual do romance histórico metaficcional admite que a obra reclame um status histórico-discursivo enquanto se nega a se apresentar apenas como ficção (HUTCHEON, 2004).

Assim, o recurso intertextual se apropria do discurso histórico e parodia a história. Tal reelaboração paródico-textual do passado (a historiografia e a literatura são/tornam-se textos do ou sobre o passado) constitui a marca da ficção contemporânea que vincula a história à ficção (HUTCHEON, 2004). Por exemplo, em *O Nome da Rosa*, Eco (1982) renova o romance policial e





investe numa atmosfera medieval, ajustando o convívio do obscurantismo da Inquisição com um produto da razão, a investigação criminal. Tal relação de passados intertextuais, por sua vez, atua como um indicativo formal de historicidade. Então, o passado não só é sentido na obra metaficcional, mas também sua procedência (HUTCHEON, 2004), isto é, o fato de que o acesso a esse passado existe em virtude dos traços históricos e literários que dele chega(ra)m ao presente, e.g., Kostova (2008), em *O Historiador*, superenfatiza documentos (cartas, livros, manuscritos e mapas) e as instituições que os abrigam (arquivos, bibliotecas e monastérios).

Além da intertextualidade e da paródia, a ironia também comparece a essa modalidade literária (cf. ESTEVES, 2010; HUTCHEON, 1980, 2004; WAUGH, 2001). Conforme Esteves (2010), narrativas históricas pós-modernas lançam mão da ambiguidade produzida pela ironia e pelo discurso paródico. Nesse processo, a retomada paródica gera novos sentidos que podem revelar preceitos de inversão, desestabilização, ridicularização, distorção etc. (ESTEVES, 2010) de discursos, padrões, tradições, entre outros aspectos que podem ser desconstruídos. Hutcheon (2002) reconhece esses traços como sendo característicos da pós-modernidade.

O pós-modernismo (ou contemporaneidade) funciona como um fenômeno ou tendência de natureza antitética e política, manifestando-se por meio de procedimentos autoconscientes, autocontraditórios e autossubversivos (HUTCHEON, 2002). Dessa forma, percebe-se que é um movimento de essência desconstrutiva e que representa uma ruptura com relação às tendências anteriores. Analogamente, a nova história é concebida como um rompimento no que tange à história tradicional (BURKE, 1992). Com efeito, os mesmos atributos pós-modernos podem ser vistos na *nouvelle histoire*. Trata-se de uma propensão contraditória, pois contesta o preceito tradicional de se fazer história; e política, tanto por não se restringir somente ao sentido clássico do termo quanto por não desconsiderar a historiografia ancestral (política, mas considerada na atualidade como uma das múltiplas possibilidades de se abordar o passado, cf. BURKE, 1992).

Além disso, o novo modelo da história também importa as propriedades pós-modernas seguintes: (1) Autoconsciência com referência aos novos problemas de abordagens, definições, fontes, objetos e seus entraves (daí a ideia de ‘história-problema’ ser um sinônimo possível para a nova história); (2) Autocontradição, uma vez que, enquanto ciência, a nova história não mais dispensa totalmente técnicas (como o connoisseurismo) nem fontes (diários, imagens, literatura, relatos orais etc.) de cunho subjetivo; e (3) Autossubversão, uma vez que se renuncia ao padrão de compromisso indesviável para com um conceito encerrado de verdade, ao mesmo tempo em que se acorda uma atenção maior para a análise das mudanças das estruturas ao longo do tempo, ao invés de se remeter tão-somente à história dos acontecimentos (cf. BURKE, 1992).



Dessa maneira, comprova-se em que sentido a contemporaneidade e a nova história são desconstrutivas. Por exemplo, em *A Mulher do Tenente Francês*, Fowles (1970) não só insere comentários metaficcionalistas, como também rejeita a ideia convencional de final, propondo três finais em sua obra. Por isso, devido à distorção a que se pode submeter os aspectos histórico-literários, a autonomia do literato é ainda maior na metaficção historiográfica. Assim, verifica-se o alto grau de dinamicidade dessa variante em relação às outras formas do romance histórico.

### Considerações finais

Essa pesquisa objetivou verificar a dinamicidade do subgênero histórico do romance a partir de algumas de suas modalidades. Averiguou-se que o romance histórico é uma forma altamente dinâmica e que foi fundamental lançar mão das teorias da história para chegar a essa conclusão. Assim, a ficção histórica não só é afetada pela relação do romance com a sociedade (ESTEVES, 2010), mas também pela evolução das teorias histórico-historiográficas, as quais se configuram como forças que atuam em sua moldagem ao longo do tempo.

Ademais, observou-se que o romance histórico apresenta-se como uma forma dinâmica em diversos níveis de sua estrutura: (1) a nível de personagens (romance histórico revisionista); (2) a nível de eventos históricos (romance histórico alternativo ou especulativo); (3) a nível de recursos intertextuais e metaficcionalistas (metaficção historiográfica); e (4) a nível de interação com o leitor (romance histórico alternativo ou especulativo e metaficção historiográfica).

Vale pontuar também outras evidências dinâmicas do romance histórico contemporâneo: (1) a nível de realidades plurais em relação à variante clássica; (2) a nível de compromisso com elementos sociais outros pouco ou diferentemente explorados, ou ainda inexplorados na forma paradigmática; (3) a nível histórico elementar, isto é, de elementos históricos (discursos, épocas, eventos, objetos, personagens etc.); e (4) a nível histórico epistemológico, no que concerne aos desenvolvimentos conceituais, historiográficos e metodológicos da história. Assim, registrou-se que existe, de fato, pertinência entre as definições de história, abordagem, documento, fonte etc., as noções historiográficas, e as tendências literárias que agenciam a construção do romance histórico, embora muitas pesquisas ainda negligenciem o diálogo com teorias históricas.

Além disso, vale também salientar algumas implicações para o ensino. Se a literatura hoje pode ser empregada como instrumento no ensino de história, o inverso também poderia ou deveria ser considerado, não só porque opera em favor da associação que os alunos podem fazer para um melhor aprendizado, mas principalmente devido ao fato de o ensino de literatura ainda ser



constantemente alicerçado em obras de linguagem formal, contribuindo para a defasagem escolar e o desinteresse dos alunos pela disciplina e pela própria leitura.

Portanto, com esse estudo, espera-se que mais e mais investigações possam explorar as relações entre a literatura e a história, levando em consideração teorias propriamente históricas, e não somente literárias.

## Referências

- ATWOOD, M. *In other worlds: SF and the human imagination*. Nova York: Doubleday, 2011.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 7-38.
- CASTILHO, A. T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.
- DICK, P. K. *The man in the high castle*. Nova York: Berkley, 1982.
- DUNCAN, A. Alternate history. In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (Orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: CUP, 2003, pp. 209-218.
- ECO, H. *Le nom de la rose*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1982.
- ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2010.
- FERGUSON, N. *Virtual history: alternatives & counterfactuals*. Nova York: Basic Books, 1999.
- FOWLES, J. *The French lieutenant's woman*. Nova York: New American Library, 1970.
- HARRIS, R. *Fatherland*. Londres: Hutchinson, 1992.
- HEINLEIN, R. A. On the writing of speculative fiction. In: ESHBACH, L. A. (Org.). *Of worlds beyond: the science of science fiction writing*. Chicago: Advent Publishers, 1964, pp. 11-19.
- HELLEKSON, K. Alternate history. In: BOULD, M.; BUTLER, A. M.; ROBERTS, A.; VINT, S. (Orgs.). *The Routledge companion to sci-fi*. Abingdon: Routledge, 2009, pp. 453-457.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: WLUP, 1980.
- HUTCHEON, L. *The politics of postmodernism*. 2ª Ed. Londres: Routledge, 2002.
- HUTCHEON, L. *Poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 2004.
- KOSTOVA, E. *The historian*. New York: Little, Brown and Company, 2008.
- LANGLOIS, C.-V.; SEIGNOBOS, C. *Introduction aux études historiques*. Paris: Kimé, 1898.





- LUKÁCS, G. *The historical novel*. Boston: Beacon Press, 1963.
- MANZONI, A. *Les fiancés*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1877.
- OREL, H. *The historical novel from Scott to Sabatini*. Nova York: St. Martin's Press, 1995.
- POVOLO, C. *The novelist and the archivist*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.
- RAGHUNATH, R. *Possible worlds theory and counterfactual historical fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.
- SANDERS, A. *The victorian historical novel*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1993.
- SANTOS, J. P. F. dos. *Jorge Amado e o romance histórico do cacau*. 2017. 171 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/23021>>. Acesso: 22 de novembro de 2021.
- SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SCOTT, S. W. *Waverley*. Reading: Penguin Popular Classics, 1994.
- SENA JÚNIOR, C. Z. de; MELO, D. B. de; CALIL, G. G. (Orgs.). *Contribuição à crítica da historiografia revisionista*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017.
- SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 39-62.
- STALLONI, Y. *Les genres littéraires*. 2ª Ed. Paris: Armand Colin, 2008.
- WAUGH, P. *Metafiction: theory & practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge, 2001.



# UM QUARTO DE DESPEJO TECIDO ENTRE OS VIESES DA LITERATURA E DA HISTÓRIA

Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira<sup>278 279</sup>

**Resumo:** Este trabalho busca verificar como os diários da obra *Quarto de despejo* destacam a imagem de Carolina Maria de Jesus como escritora e personagem, partindo de uma relação entre a literatura e a história, que permitiu a compreensão dos níveis de realidade na obra mencionada; a relação entre os fatos e os acontecimentos; e as constantes referências ao cruzeiro, dinheiro da época em que a obra foi escrita. Os objetivos específicos foram pensados da seguinte maneira: identificar de que maneira se constrói a relação entre ficção e a realidade na obra mencionada; analisar fragmentos dos diários que exibem como a escritora descreve os eventos da favela, retomando, em diversas ocasiões, eventos e personagens históricos; e mostrar como os diários de *Quarto de despejo* fornecem a imagem de uma mulher que exerce vários papéis. Parte-se desse questionamento para a análise: Considerando as narrativas de *Quarto de despejo*, de que maneira a obra citada apresenta e expõe Carolina Maria de Jesus? O referencial teórico que ajuda no percurso de análise é composto pelos seguintes autores: Calvino (2009), que argumenta sobre os níveis de realidade na literatura; Deleuze e Guattari (1977) que pensam a literatura como um espaço político; Certeau (1982) que aborda a operação historiográfica, entre outros autores. Conclui-se que Carolina Maria de Jesus usa algumas estratégias narrativas que acabam por compor imagens de si como mulher negra, mãe e trabalhadora, com incrível capacidade de superação das adversidades.

**Palavras-chave:** literatura afro-brasileira; Carolina Maria de Jesus; Literatura; História.

## Introdução

O presente trabalho parte de uma relação entre a literatura e a história para analisar *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Para tanto, aborda os níveis de realidade da obra mencionada, os diários que transitam entre os acontecimentos e os fatos, e a referência ao cruzeiro desenvolvida pela escritora. Esses elementos apresentam imagens de Carolina Maria de Jesus como uma mulher multifacetada, que se divide entre os papéis de escritora, mulher negra, mãe e catadora de papel.

O objetivo geral desse trabalho busca verificar como os diários da obra *Quarto de despejo* destacam a imagem da escritora e da personagem Carolina Maria de Jesus. Quanto aos objetivos específicos: identificar de que maneira se constrói a relação entre ficção e a realidade na obra mencionada; analisar fragmentos dos diários que exibem como a escritora descreve os eventos da favela, retomando, em diversas ocasiões, eventos e personagens históricos; e mostrar como os diários de *Quarto de despejo* fornecem a imagem de uma mulher que exerce vários papéis.

---

<sup>278</sup> Graduada em Letras Português pela UFMA-Universidade Federal do Maranhão. Mestranda no PPGLB –UFMA (Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal). E-mail: [lemanuele17@gmail.com](mailto:lemanuele17@gmail.com).

<sup>279</sup> Orientadora Prof. Dr. Lucélia de Sousa Almeida . Professora Adjunta I da Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências, Educação e Linguagens CCEL/Bacabal-MA. Líder de Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECult e Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, (UNB). Professora permanente do Mestrado Acadêmico em Letras, UFMA, Campus Bacabal, orienta trabalhos na linha de Literatura Cultura e Fronteiras do saber. E-mail: [lucelia.almeida@ufma.br](mailto:lucelia.almeida@ufma.br).



Ao fim do diário datado em 11 de junho de 1959, presente na obra *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus afirma que “A realidade é mais bonita que o sonho” (2014, p. 173). O fragmento é escrito após a autora desfrutar de uma refeição com bife, batatas e saladas em uma bela sala de jantar, e conseguir uma publicação sobre si na revista *O cruzeiro*.

O diário com a data “2 de setembro” de 1958, relata um sonho, no qual a escritora era um anjo, com vestes claras e luminosas, que brincava com os astros celestes em um verdadeiro espetáculo. Ao acordar, Carolina Maria de Jesus se depara com a sua realidade marcada pela pobreza. Como não pode participar de um espetáculo teatral, ela acredita que Deus envia esses sonhos para que ao menos em um mundo de fantasia seja possível ter contato com a arte.

Os dois diários exibem uma espécie de “jogo” narrativo, porque Carolina Maria de Jesus transita, de forma contínua, entre os sonhos que deseja realizar e a sua realidade, mulher negra, pobre e moradora da favela. Essa realidade só se transforma quando ao menos uma parte de seus sonhos é materializada, como a possibilidade de alimentar-se bem.

Refletidos no processo de escrita de Carolina Maria de Jesus, especialmente em *Quarto de despejo*, o sonho e a realidade se conjugam como um primeiro nível de realidade literária que remete ao mundo empírico. O segundo nível consiste na subjetividade da escritora. Ao perceber a presença desses dois níveis de realidade na obra já mencionada, o presente trabalho tem como ponto norteador o seguinte questionamento: Considerando as narrativas de *Quarto de despejo*, de que maneira a obra citada apresenta e expõe Carolina Maria de Jesus?

Para fazer esse trabalho, parte-se da noção de que ao analisar *Quarto de despejo*, é dado destaque a escritora, que se deixa ver nos diários pela maneira como desenvolve o processo de escrita, com referências religiosas, comparações relacionadas ao cenário político, metáforas e em algumas vezes, uma linguagem poética; a personagem Carolina Maria de Jesus, que narra em primeira pessoa o seu ponto de vista acerca do que se passa em seu cotidiano na favela do Canindé. Ambos os papéis, escritora e personagem, fornecem a imagem de uma mulher a frente de seu tempo, que buscou na literatura a coragem necessária para encarar a realidade e buscar uma vida melhor.

## As realidades de Carolina Maria de Jesus

Levando em consideração que para Calvino (2009, p.3), uma obra literária se define como a operação da linguagem escrita que mais implica níveis de realidade, porque a literatura não conhece a realidade propriamente dita, mas apenas níveis; *Quarto de despejo* poderia ser definida como uma operação de linguagem que envolve dois níveis de realidade: a subjetividade da escritora,





ou seja, sua inserção da obra como personagem e escritora, e a relação estabelecida na obra entre ficção e realidade.

Pensar a definição de obra literária suscita outras questões, a exemplo dos níveis de realidade. Os níveis de realidade estão presentes tanto na experiência como na palavra escrita. Este trabalho comenta sobre os níveis de realidade no âmbito da obra de Carolina Maria de Jesus. O primeiro nível se refere à afirmação “eu escrevo”, ou seja, há um sujeito que escreve a obra; o que sugere o segundo nível, “realidade absolutamente heterogênea ao primeiro, aliás, pode remeter para outro universo de experiência” (CALVINO, 2009, p. 5). Em outras palavras, o segundo nível trata sobre a reunião da linguagem que media a realidade e da ficção no universo escrito.

O primeiro nível de realidade de *Quarto de despejo* é visto quando, na maioria de seus diários, a personagem Carolina Maria de Jesus escreve em primeira pessoa, como no diário do dia 16 de julho de 1955: “Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão” (JESUS, 2014, p. 12); e o diário do dia 18 de julho: “Levantei as 7 horas. Alegre e contente. Depois que veio os aborrecimentos. Fui no depósito receber...60 cruzeiro” (JESUS, 2014, p. 15).

Carolina Maria de Jesus faz uso de uma linguagem poética na entrada de alguns dos diários, como no diário do dia 13 de maio de 1958: “Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos” (JESUS, 2014, p. 30); e o diário do dia 19 de maio de 1958, “Deixei o leito as 5 horas. Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal” (JESUS, 2014, p. 35). A lírica de suas palavras no diário do dia 13 de maio de 1958 se destaca em razão de a autora considerar o dia simpático para si, e no diário do dia 19 do mesmo mês, está na maneira como ela descreve que se levantou: “deixei o leito”, e na descrição do canto dos pássaros, “sinfonia matinal”.

Em outros diários, Carolina Maria de Jesus registra os seus sentimentos, como o dia 16 de maio: “Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa” (JESUS, 2014, p. 33) e o diário do dia 17 de maio: “Levantei nervosa. Com vontade de morrer” (JESUS, 2014, p. 33). Em ambos os diários, a escritora registra ainda o seu descontentamento com a fome que passa e com a situação política, afirmando sentir o desejo de matar Jânio Quadros, Adhemar de Barros e Juscelino Kubitschek quando não tem nada para comer.

Em se tratando do segundo nível, a relação entre ficção e realidade, cabe a reflexão sobre Carolina Maria de Jesus, antes de qualquer coisa, como escritora. A sua escrita em *Quarto de despejo* é marcada pela repetição, pois na maior parte dos diários, ela relata o cotidiano, que é marcado pelas seguintes atividades: buscar água, catar papel para conseguir dinheiro para comprar comida e presenciar as brigas que ocorrem na favela.



Além da repetição, nota-se a presença de comparações, que a escritora desenvolve especialmente com a política, como no diário do dia 19 de julho de 1958: “[...] As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos. E não há nervos que suporte” (JESUS, 2014, p. 21); e o diário do dia 6 de julho, “[...] Estava nervosa e falava tanto. Parece que tem a língua elétrica. Parecia o Carlos Lacerda quando falava do Getúlio” (JESUS, 2014, p. 81)

A escritora também desenvolveu comparações entre religião e o seu contexto social, a exemplo do diário do dia 25 de dezembro de 1958, no qual comenta sobre o preço elevado dos alimentos: “[...]Na minha opinião os atacadistas de São Paulo estão se divertindo com o povo igual o Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado”.(JESUS, 2014, p. 146).

Essas características evidenciam como a obra de Carolina Maria de Jesus possui um caráter político e social, que remete ao pensamento de Deleuze e Guattari (1977, p. 27) de que a literatura tem a ver com o povo, e que abraça o campo político. Nesse sentido, a análise de *Quarto de despejo* mostra que Carolina Maria de Jesus escreveu alguns diários que mencionam Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil de 1956 a 1961; período que compreende a escrita dos seus diários contidos na obra mencionada, precisamente os anos de 1955, 1958, 1959 até dia primeiro de janeiro de 1960.

No diário do dia 20 de maio de 1958, Carolina Maria de Jesus registra ter percebido que pela primeira vez sua palavra havia falhado, pois dissera aos filhos que eles não comeriam restos de alimentos encontrados no lixo, e eles relembram as palavras da mãe, ao que a escritora fala: “É que eu tinha fé no Kubitschek [...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (JESUS, 2014, p. 39). Esse diário expressa como a escritora compreendia a literatura como um espaço político, ou seja, espaço no qual reivindicava seus direitos de ter alimentação e moradia dignas.

*Quarto de despejo* é uma obra que usa a realidade a partir da política e da sociedade. Para fazer a mediação entre ambos os elementos, Carolina Maria de Jesus se insere em sua obra não só como escritora, mas como personagem, de modo que a linguagem é que realiza o processo de mediação entre realidade e ficção, sobretudo para falar de temas referentes ao contexto social.

A linguagem que media a relação entre realidade e ficção é a mesma que concede ao *Quarto* de Carolina Maria de Jesus a credibilidade literária. Nos termos de Calvino (2009, p.6) credibilidade literária é “condição de êxito de toda invenção literária, mesmo que esta se encontre declaradamente no reino do maravilhoso e do inacreditável”. Em outras palavras, é como se o eu escrevente ganhasse licença poética para falar a sua maneira sobre determinada narrativa.



Carolina Maria de Jesus desfruta dessa licença poética, porque além do uso da linguagem, a escritora faz uso do primeiro nível de realidade, a subjetividade, ou seja, ela se mostra como um sujeito escrevente, inserido em uma realidade do mundo empírico. Os dois usos legitimam a forma com que a escritora de *Quarto de despejo* transita entre a realidade e a ficção. Como já se observou os níveis de realidade na obra mencionada, é importante analisar de que maneira a voz narradora de Carolina Maria de Jesus, a partir desses níveis de realidade, constitui a narrativa sobre os eventos que destaca ao longo de sua obra.

### **Ficcionalização dos eventos históricos em *Quarto de despejo*: aproximações entre história e literatura**

Certeau (1982, p. 57) afirma que encarar a história como uma operação mostra que ela faz parte da “realidade” de que trata e que essa realidade pode se constituir enquanto atividade humana e atividade prática. Desse modo, parte-se da relação entre história e ficção nessa seção para, considerando os níveis de realidade da obra destacada na seção anterior, analisar fragmentos dos diários que exibem como Carolina Maria de Jesus descreve os eventos da favela, retomando, em diversas narrativas, não só os eventos como personagens históricos.

Faz-se necessário compreender quais são os acontecimentos que se transformam em fatos em *Quarto de despejo*. Hutcheon (1991, p. 161) argumenta que o acontecimento não tem um sentido em si mesmo, enquanto que o fato recebe um sentido. Dessa forma, tanto a história como a ficção decidem quais são os acontecimentos que se transformam em fatos.

Viu-se na seção anterior que *Quarto de despejo* é uma obra marcada pela repetição, ou seja, Carolina Maria de Jesus ilustra a sua rotina, registrando as ações que efetivou durante todo o dia. Essas ações se configuram como o acontecimento. Quando a autora menciona figuras históricas, ou faz comparações utilizando essas figuras, ela está construindo os fatos em sua escrita. Os fatos são construídos pelos tipos de perguntas que tanto o historiador como o romancista fazem aos acontecimentos. (HUTCHEON, 1991, p. 162).

Como escritora, Carolina Maria de Jesus desenvolve a narrativa de seus diários entre os acontecimentos e os fatos em razão de dois motivos: ela retoma os eventos históricos de sua realidade empírica e os ficcionaliza em *Quarto de despejo*, e como personagem da obra mencionada, se torna participante desses eventos, quando registra as suas opiniões sobre os mesmos. Entre os dois motivos, vemos que se encontra a metaficção historiográfica que, segundo Hutcheon (1991, p. 152), costuma assimilar dados para proporcionar sensação de verificabilidade ao mundo ficcional.





No diário do dia 17 de julho de 1955 observa-se que a personagem Carolina Maria de Jesus, quando estava catando papel encontra algumas senhoras que perguntavam pelo seu estado de saúde, ela responde, e a conversa se desenrola para o campo da política: “[...] perguntou-me o que acho do Carlos Lacerda, respondi conscientemente: – Muito inteligente. Mas não tem educação. É um político de cortiço [...] Uma senhora disse que foi pena! A bala que pegou o major podia acertar no Carlos Lacerda” (JESUS, 2014, p. 15). O acontecimento é o momento no qual a personagem cata papel. Ele é significado como um fato a partir do momento que a conversa aborda o estado de saúde da escritora e política, sobretudo o nome de Carlos Lacerda, político carioca e opositor do segundo governo de Getúlio Vargas (1882-1954).

No diário do dia 19 de julho de 1955, a personagem Carolina Maria de Jesus vai até a torneira pública para buscar água. E ela registra uma conversa que teve com outros moradores da favela sobre política. Na conversa são citados: o Partido Socialista Brasileiro (PSB), Jânio Quadros (1917-1992) e Ademar de Barros (1901-1969). A personagem Carolina Maria de Jesus afirma ser defensora de Ademar de Barros: “– Eu, sempre fui ademarista. Gosto muito dele, e de D. Leonor. A Florenciana perguntou: – Ele já deu esmola a senhora? – Já, deu o Hospital das Clínicas” (JESUS, 2014, p. 18).

No ano de 1955, concorreram a presidência do Brasil os seguintes candidatos: Juarez Távora, Ademar de Barros, Plínio Salgado e Juscelino Kubitschek. No mesmo período, o Partido Social Brasileiro, citado no diário do dia 19 de julho, apoiava Juarez Távora. Jânio Quadros e Ademar de Barros desenvolveram atividades políticas no Estado de São Paulo em alguns momentos, como prefeito e governador, respectivamente. Por isso, ambos são citados em outros diários: “10 de maio”, “16 de maio” e “20 de maio” (JESUS, 2014, p. 29, 33 e 39)

Meihsy e Levine (2015, p 28) comentam que no ano de 1958, época das eleições municipais, Audálio Dantas (1929-2018), repórter do *Diário de São Paulo* foi enviado para cobrir a inauguração de um playground próximo a favela do Canindé. Na ocasião conheceu a escritora e com certa curiosidade havia pedido para ver o diário que ela falava ao ameaçar os adultos que tomavam o lugar das crianças no playground: “se vocês continuarem a fazer isto vou colocar todos os nomes de vocês em meu livro<sup>280</sup>”. Dantas se depara com uma série de escritos e profetiza sucesso em torno deles, de modo que insiste para que a escritora, ainda relutante, publique os seus diários. O encontro no playground marca o início de uma relação conturbada entre a escritora e o jornalista.

Carolina Maria de Jesus registra esse acontecimento no diário do dia “2 de setembro”, e fala que os adultos é que brincavam e que pisavam no fio elétrico que fazia o playground funcionar. Essa situação faz a escritora afirmar: “Os próprios favelados falam que favelado não tem educação.

---

<sup>280</sup> O trecho se encontra na obra *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, de Meihsy e Levine, página 28.



Pensei: vou escrever” (JESUS, 2014, p. 120). Dos oito parágrafos do diário ressaltado, apenas um menciona o evento do playground. Provavelmente, Carolina Maria de Jesus havia comentado sobre os candidatos que disputavam as eleições, sobre os moradores que destruíam o playground e até mesmo sobre o próprio Audálio Dantas, mas, por questões de edição, pode ser que tenha restado somente um parágrafo específico sobre a inauguração dos brinquedos.

A reconstituição do evento de inauguração do playground feita por Meihy e Levine detalha fatos que não estão presentes no diário do dia “2 de setembro”. Isso mostra que Carolina Maria de Jesus deu outra significação a esse acontecimento no diário analisado: destacou que Ademar de Barros fora o político responsável pelo playground e a falta de educação dos favelados. Enquanto Meihy e Levine, preocupados em biografar a vida de Carolina Maria de Jesus, contaram os pormenores do encontro com Dantas e da inauguração do playground.

No mesmo diário, Carolina Maria de Jesus descreve um sonho que se contrapõe ao evento de inauguração do playground e ilustra o desejo que ela tem de ter uma vida sem problemas e com direito à arte: “Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las” (JESUS, 2014, p. 120). Ainda na descrição, a autora diz que as estrelas organizaram um espetáculo para ela. Ao despertar, Carolina Maria de Jesus se dá conta de sua pobreza e compreende que esse sonho foi enviado por Deus para aliviar sua alma dolorida pelo sofrimento.

O diário do dia 30 de julho, correspondente ao ano de 1958, mostra que Carolina Maria de Jesus destaca os dilemas da vida do pobre e do rico. Os pobres são os favelados, enquanto os ricos são representados pela princesa Margaret (1930-2002), irmã da rainha Elizabeth, da Inglaterra. Sobre os dilemas do pobre, a escritora fala sobre ter separado quinze cruzeiros para comprar um par de sapatos para a sua filha Vera; e sobre um rapaz chamado Celso, que tem pais pedintes, e deseja ser seu filho, porque acredita que não passaria fome com ela. Ao falar sobre o menino, a escritora lamenta que algumas crianças sofram desde a infância. Essa ideia de sofrimento se conecta ao sentido de dilema, isto é, a trajetória, por assim dizer, que as pessoas devem cumprir ou passar, seja para pessoas pobres ou ricas, a exemplo da princesa Margaret: “Dizem que a princesa Margareth da Inglaterra tem desgosto de ser princesa. São os dilemas da vida” (JESUS, 2014, p. 104).

Os diários analisados nessa seção mostram que a escritora de *Quarto de despejo*, ao fazer uso dos níveis de realidade, coloca em diálogo os acontecimentos e os fatos, assimilando-os na narrativa, de modo a possibilitar uma noção de verificabilidade. Especialmente como escritora, Carolina Maria de Jesus transporta para ficção alguns fatos históricos que lhe chamaram atenção. Como personagem, ela participa dos mesmos eventos, registrando sua opinião e impressões sobre



o mesmo. A Carolina Maria de Jesus escritora e personagem nos fornece a imagem de uma mulher multifacetada, que cata papel, vende-os, assim como faz com os ferros, cuida dos filhos e conserta o próprio barraco, na seção a seguir.

### **A matemática social de Carolina Maria de Jesus: um encontro entre a escritora, a personagem e a mulher**

*Quarto de despejo* possui 262 diários, dos quais sessenta e dois fazem referência ao dinheiro utilizado entre as décadas de 1940 a 1960, o cruzeiro. Carolina Maria de Jesus registrava nos diários o valor que ganhava ao catar papel, o que recebia de algumas pessoas, inclusive o dinheiro que perdia devido alguma situação. Nesse sentido, o cruzeiro não só referencia uma parcela do tempo histórico, no qual a autora vivenciou e inseriu em sua obra, como norteia a análise desse trabalho, que na presente seção visa mostrar como alguns diários fornecem a imagem de Carolina Maria de Jesus como uma mulher multifacetada.

O cruzeiro é visto nas narrativas do *Quarto* como um símbolo de sobrevivência, pois com ele Carolina Maria de Jesus consegue comprar alguns alimentos e acessar o espaço da cidade. Então se define o cruzeiro como objeto de desejo e criador de relações pessoais. O cruzeiro faz parte do primeiro nível de realidade, a subjetividade da escritora, sobretudo sua vida empírica e pode ser visto como um acontecimento, que é transformado em fato quando a autora necessita comprar alimentos, remédios, roupas ou sapatos para a sua filha e em muitos momentos não consegue.

Quando Carolina Maria de Jesus faz referência ao dinheiro ela destaca alguma situação por trás do pouco ou nenhum cruzeiro, como no primeiro diário de *Quarto de despejo*, do dia “15 de julho” de 1955, em que a personagem não tem dinheiro para comprar um par de sapatos para a filha e muito menos para comprar comida: “Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão” (JESUS, 2014, p. 11). O fragmento evidencia a dificuldade de uma mulher pobre, negra e moradora da favela, que sobrevive com o mínimo.

Todo dinheiro conseguido à custa de muito trabalho é utilizado por Carolina Maria de Jesus para comprar comida para si e para os filhos. Quando não tinha dinheiro, ela suportava a fome, mas os filhos expressam nervosismo diante da ausência de alimento, a exemplo do diário do dia “3 de maio” de 1958: “[...] Ganhei bastante verdura. Mas ficou sem efeito, porque eu não tenho gordura. Os meninos estão nervosos por não ter o que comer” (JESUS, 2014, p. 28). No diário do dia “16 de maio” de 1958, a escritora expressa como se sente por não ter o que comer: “Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer” (JESUS,





2014, p. 33). Os dois fragmentos mostram as dificuldades de uma mãe que precisa trabalhar constantemente para poder comer e dar comida aos filhos.

Meihy e Levine (2015, p. 25) argumentam que o lixo passou a ser o ganha-pão de Carolina Maria de Jesus. E esse lixo os autores consideram como: “metáfora perfeita da circunstância socioeconômica brasileira da imensa fatia que nunca teve propriedade”. As condições insatisfatórias de habitação, ausência de serviços básicos e ausência de oportunidades de trabalho são algumas das características que impactaram a vida de migrantes de outras cidades que buscavam uma vida melhor como a escritora de *Quarto de despejo*, que chega a São Paulo com 33 anos de idade, no ano de 1947.

A vida na favela e a vida apresentada na obra de Carolina Maria de Jesus se confundem por diversas vezes, porque a escritora não só participa de eventos históricos como os ficcionaliza. Por isso, pode-se dizer que os níveis de realidade analisados na primeira seção; os acontecimentos e os fatos abordados na segunda seção; e o cruzeiro no presente tópico evidencia que a autora transita entre a literatura e a história.

Conforme Hutcheon (1991, p. 158) a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada. Significa dizer que a ficção aborda temas pertinentes ao tempo no qual está inserida ou aborda tempos passados, enquanto a história olha para os discursos sejam eles literários ou históricos a partir do lugar social, econômico, político e cultural, como se vê em Certeau (1982, p. 57). Portanto, Carolina Maria de Jesus possui uma ficção historicamente condicionada, assim como faz parte de uma história discursivamente estruturada porque parte de um lugar social, econômico e cultural em sua escrita.

O diário do dia “11 de maio”, de 1958, ao destacar a quantia em dinheiro que a autora ganhara, expõe que havia prioridades e que uma delas era a comida: “A D. Teresinha veio visitar-me. Ela deu-me 15 cruzeiros. Disse-me que era para a Vera ir no Circo. Mas eu vou deixar o dinheiro para comprar pão amanhã, porque eu só tenho 4 cruzeiros”. (JESUS, 2014, p. 30). Provavelmente Carolina Maria de Jesus soubesse da importância de ter contato com a arte, mas pensou em primeiro lugar no bem estar dos filhos, que ficavam nervosos ao estarem com fome.

Carolina Maria de Jesus descreve vários sonhos em *Quarto de despejo*, que aconteciam durante o sono. Em um deles o dinheiro surge como um objeto de desejo, porque até mesmo no sonho a autora passava fome: “[...] Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha” (JESUS, 2014, p. 39). Após o registro do sonho, a escritora desenvolve uma reflexão sobre a necessidade de se ter um político que se solidarize com o povo, “Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre” (JESUS, 2014, p.



39). Tal fragmento expõe a imagem de uma mulher que usa a literatura como meio de reivindicar os seus direitos.

O diário do dia “23 de maio”, de 1958 não faz menção alguma ao dinheiro que Carolina Maria de Jesus pode ter ganho, mas como a autora comenta que nesse dia fez comida, supõe-se que com algum dinheiro do dia anterior ela comprou comida para o dia seguinte. É interessante notar que a ausência do dinheiro nesse diário faz com que Carolina Maria de Jesus personifique a própria comida: “Agora é o arroz e o feijão que suplanta a macarronada. São os novos ricos. Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês, feijão e arroz, nos abandona!” (JESUS, 2014, p. 43). No fragmento em destaque, a personificação ocorre por dois motivos: pela ausência de dinheiro e pelo elevado custo dos alimentos na época, o que mostra que a escritora tece uma crítica ao governo desse período.

A ausência do dinheiro causa impactos no corpo de Carolina Maria de Jesus, que no diário do dia “31 de maio” de 1958 percebe que está fraca por passar fome: “Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo para ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraquesa”. A narrativa segue com o preparo da comida, que faz a filha Vera Eunice afirmar com júbilo: “Hoje é festa de negro!”. Ainda que o corpo da escritora sofresse as agruras da fome, ela pensava nos filhos em primeiro lugar, tendo em vista que preparara alguns alimentos para que eles pudessem comer.

Comentou-se na primeira seção como a escrita de Carolina Maria de Jesus é marcada pela repetição de suas atividades cotidianas. A fome é um elemento que consolida essa repetição, pois em diversos diários há registros em que a escritora afirma não ter o que comer. O diário do dia 21 de junho reforça a noção de repetição em relação a preocupação com a fome e com a possibilidade de comprar sapatos para a filha: “[...] ganhei 30 cruzeiros, pensei: já dá para pagar os sapatos da Vera. Mas era sábado e precisava arranjar dinheiro para o domingo. E Vera já estava idealizando o cardápio de domingo” (JESUS, 2014, p.67).

Diante dessas considerações, observa-se que a personagem Carolina Maria de Jesus tem os filhos e o sonho de sair da favela como a força necessária para continuar ultrapassando a repetição do cotidiano e da fome. Como escritora, Carolina Maria de Jesus desenvolve a capacidade de luta através da escrita. Os seus diários, especialmente os que dispõem de um caráter político, permitem a compreensão de que para ela a força que move o mundo está na mudança de consciência dos políticos e da própria sociedade. Nessa perspectiva, o cruzeiro define a matemática social de seus diários, o registro da fome para que surja a consciência de erradicá-la.



## Considerações finais

Este trabalho buscou verificar como os diários de *Quarto de despejo* destacam a imagem da escritora e da personagem Carolina Maria de Jesus. Observou-se que a escritora estava alinhada com a sua realidade empírica, sobretudo com as décadas de 1950 e 1960 destacadas na grande maioria de seus diários. Ao transportar esses eventos para a ficção, a escritora de *Quarto de despejo* mostrou que ficção e realidade podem estabelecer diálogos.

Considerando perspectivas teóricas que abordam a literatura e a história, foi possível perceber três linhas de desenvolvimento das narrativas de Carolina de Jesus: os níveis de realidade; a ficcionalização de eventos históricos e a abordagem sobre o dinheiro, que evidencia em várias narrativas não somente a repetição do cotidiano, como a repetição da fome.

Por fim, é válido comentar que Carolina Maria de Jesus dispõe de estratégias narrativas que contribuem para reforçar o seu ideal: sair da favela, morar em uma casa de alvenaria, alimentar-se com qualidade e dar o melhor aos filhos. Essas estratégias compõem algumas imagens de uma Carolina Maria de Jesus que é mulher negra, mãe e trabalhadora, com incrível capacidade de luta e superação das adversidades.

## Referências

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado* – Discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *KAFKA: Por uma Literatura Menor*. Tradução: Júlio Castanõn Guimarães. IMAGO EDITORA LTD. Rio de Janeiro, 1977.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1960.

LEVINE, Robert M; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. 2. Ed. Editora Bertolucci, 2015







**LETRAS**  
BACABAL

**LECULT**  
Literatura, Enunciação e Cultura



**gepelind**  
Grupo de Pesquisa em Literatura,  
Negritude e Diversidade

**PGB**  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS BACABAL