

ORGANIZADORAS

LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA
ELIJAMES MORAES DOS SANTOS

O corpo encena

NA LITERATURA E EM OUTRAS ARTES



EDUFMA



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
Prof^a. Dra. Diana Rocha da Silva
Prof^a. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães
Prof^a. 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

ORGANIZADORAS

Lucélia de Sousa Almeida
Elijames Moraes dos Santos

O corpo encena
na Literatura e em outras Artes

São Luís



EDUFMA

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
As organizadoras

Projeto Gráfico

Radiley Suelma Silva de Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O corpo encena: na Literatura e em outras Artes /Lucélia de Sousa Almeida; Elijames Moraes dos Santos (organizadoras). ____ São Luís: EDUFMA, 2022.

182p.
E-book

ISBN: 978-65-5363-055-0

1.Literatura 2. Linguagem 3. Artes I. Almeida, Lucélia de Sousa II. Santos, Elijames Moraes dos III. Título

CDU 869.0:792.09

Ficha catalográfica responsável: 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 | edufma@ufma.br

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

SUMÁRIO

PREFÁCIO	06
A PRODUÇÃO FICCIONAL DE AUTORIA TRANS NO CONTEXTO DA “COLE-SÃ ESCRIVÊNCIAS” OU O QUE PODE UM CORPO QUE NÃO AGUENTA MAIS? Leocádia Aparecida Chaves Linda Maria de Jesus Bertolino.....	10
O CORPO GAY DIASPORIZADO: LEITURA DOS PERFIS HOMOAFETIVOS DE STELLA MANHATTAN, DE SILVIANO SANTIAGO Rubenil da Silva Oliveira.....	23
O ENCONTRO DOS CAPITÃES DA AREIA COM OS ADOLESCENTES INFRATORES EM FORTALEZA: POR OUTROS FLUXOS DE MORALIDADES Iraci Bárbara Vieira Andrade.....	45
CORPOS (IN)DÓCEIS EM ROMANCES DE NENÊ MACAGGI Huarley Mateus do Vale Monteiro.....	62
FOI BOTO, SINHÁ, DE ANTÔNIO TAVERNARD: UM POEMA ERÓTICO Paulo Maués Corrêa.....	73
AGOTIME, MARIA MINEIRA NAÊ: O CORPO NEGRO E SUAS MEMÓRIAS Ana Carusa Pires Araújo e Risoleta Viana de Freitas.....	80
ENTRE RASTROS E MIL DIREÇÕES: UMA ANÁLISE DA LETRA DA CANÇÃO “RENATA MARIA”, DE CHICO BUARQUE Maria Daíse de Oliveira Cardoso	93
O CORPO FEMININO NEGRO SOB O OLHAR COLONIZADOR Elen Karla Sousa da Silva	107
MARCAS DA REGULAÇÃO NO CORPO FEMININO Elane da Silva Plácido	127
O EROTISMO DO CORPO E DA LINGUAGEM EM “MENINA A CAMINHO”, DE RADUAN NASSAR Elijames Moraes dos Santos.....	143
CATEGORIZAÇÃO E DIFERENCIAÇÃO SOCIAL DOS GÊNEROS: UMA LEITURA DO ROMANCE A CARNE A PARTIR DO CONCEITO “MÓVEL” DE VIRILIDADE Francinaldo Pereira da Silva.....	159

PREFÁCIO

As perguntas que norteiam os estudos apresentados nesta obra, *a priori*, são: qual lugar o corpo assume na literatura e nas instituições sociais? Ou ainda, que corpo é esse que busca um espaço, um território, ou mesmo, uma identidade e um reconhecimento? Talvez seja por isso que se faz necessário “reivindicar abertamente em favor de certa subjetividade: [...] a do não-sujeito oposta ao mesmo tempo à subjetividade (impressionismo) e à não-subjetividade do sujeito (objetivismo)”¹. Diante das possibilidades de diálogo em torno da visão de sujeito e a corporeidade, uma das vias (do pensamento) aqui seguidas passa pelo erotismo das formas. Essa visão se sustenta na dualidade interdito e transgressão dos modos e/ou das estruturas de poder (da sociedade), que há muito tem sido manifestada na literatura, em outras artes e em outros sistemas de linguagem. Essa reivindicação de um lugar, de um reconhecimento, mobiliza aqui o pensamento dos autores e autoras dos capítulos deste *E-book* que, entre outros pontos, desdobram questões ligadas também à doutrina do corpo e as relações de poder.

Logo no capítulo de abertura, as autoras Leocádia Aparecida Chaves e Linda Maria de Jesus Bertolino, falam sobre “A produção ficcional de autoria trans no contexto da ‘Cole-sã escrevivências’ ou *o que pode um corpo que não aguenta mais?*”. O texto é um convite à reflexão sobre “as múltiplas formas de adestramento e de disciplina” (p.10). Ao retomar a leitura de David Lapoujade (2002), o artigo desdobra a inquietação apresentada no título e nos apresenta um olhar bem sutil sobre o universo textual de autoria trans; sobre o império do (bio)poder que atua sobre esses corpos, que apesar da potência que possuem orbitam sob o paradigma da dor.

Em seguida, Rubenil da S. Oliveira faz uma abordagem sobre o “Corpo gay diaspORIZADO: leitura dos perfis homoafetivos de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago”. Em sua análise, o autor fala a respeito de uma reação à hegemonia da crítica literária canônica a qual privilegia os preceitos dos discursos unilaterais, que inferiorizam a cultura e a literatura dos afrodescendentes, homoafetivos e sujeitos diaspóricos. Sem perder de vista os melindres do travesti na literatura, o autor traz à cena os acontecimentos que se desdobram em pleno era militar. Em consequência disso, o exílio (fosse afetivo, cultural ou político) desses corpos no Período Militar acontecia sob a alegação de que a homoafetividade e seus sujeitos representavam “ameaça à segurança nacional” (COWAN, 2014, p.33). Nesse ínterim, o texto nos leva a pensar sobre o entre-lugar, a identidade do corpo gay, que se situa em uma dupla via: “no grupo das travestis como Stella Manhattan, que se veste de mulher e se comporta como tal, porém é um corpo masculino” (p.33). Ambas as leituras promovem uma postura de ruptura do interdito e, ao mesmo tempo, reivindicam um espaço de autonomia da expressão do pensamento, seja por meio da autoria trans, seja através de personagens (corpos) gays e travestis.

Adiante, no terceiro capítulo, Iraci Bárbara Vieira Andrade, promove “O encontro dos *Capitães da Areia* com os adolescentes infratores em fortaleza: por

¹ BARTHES, Roland. As saídas do texto. In.: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 257.

outros fluxos de moralidades”. A partir, do romance de Jorge Amado, a escritora faz apontamentos sobre “a punição do menor infrator” e como tem sido atribuída sobre determinados corpos. Para tanto, este capítulo nos insere no contexto, que se faz, como diz no item do artigo “Para além do estigma – outros atravessamentos morais”. Desse modo, dos Capitães da Areia aos adolescentes do Centro Socioeducativo Dom Bosco em Fortaleza o que se percebe é a construção de corpos-alvos da punição. Essa relação ocorre, portanto, a partir de uma imagem deteriorada (GOFFMAN, 2012), desses menores – atravessados por esse imaginário do suspeito social –, que mesmo antes do cometimento de qualquer crime, já são julgados como sujeitos perigosos. Nesse sentido, esta pesquisa chama atenção desses corpos invisibilizados que sobrevivem à margem.

Nos dois capítulos seguintes, no quarto e quinto, a composição do imaginário amazônico ganha espaço nas discussões. No primeiro, a partir do estudo realizado por Huarley Mateus do Vale Monteiro, em “Corpos (In)Dóceis em romances de Nenê Macaggi”, temos o olhar voltado para corpo indígena e/ou mestiço como categoria (In)Dócil, partindo do referencial de resistência. No texto, o autor concentra-se nessa particularidade que se sobressai nos romances da autora roraimense Nenê Macaggi, a saber *A mulher do Garimpo: o romance no extremo sertão norte do Amazonas* (1976), *Dadá Gemada, Doçura e Amargura: romance do fazendeiro de Roraima* (1980), *Exaltação ao Verde* (1984), *Nará-Sue Uarená – o romance dos Xamatautheres do Parima* (2012)._Esse conjunto integra os Romances do Circum-Roraima os quais se articulam ao estudo do autor que, neste artigo, constrói-se na perspectiva do corpo indígena mestiço enquanto (In)Dócil, como uma das formas de narrar as tensas relações contemporâneas. Para tanto, faz uso de aportes da análise do discurso e de delineamentos interdisciplinares que se aliam à teoria literária e aos estudos de base antropológica; O diálogo, seguinte se faz por meio do erotismo que perpassa a figura lendária do boto. Em “*Foi boto, sinhá*, de Antônio Tavernard: um poema erótico”, Paulo Maués Corrêa aponta elementos estruturais e métricos num diálogo com questões estéticas que perpassam a temática do erotismo das formas. O poema de Tavernard, que foi musicado pelo Maestro Waldemar Henrique, recebe aqui uma nova interpretação, descortinada pelo erotismo através do jogo da linguagem que envolve elementos fonêmicos e semânticos. Desse modo, por meio dos versos do poema, reitera o “dom”, a “virilidade” e poder de “sedução” que a imagem do boto sustenta.

Em “Agotime, Maria Mineira Naê: o corpo negro e suas memórias”, a musicalidade – o samba –, também está a serviço da literatura. Neste capítulo, Ana Carusa Pires Araújo e Risoleta Viana de Freitas, evidenciam que o corpo negro “é carregado de experiências [...], de emoções e sentidos, como mecanismo para ressignificar a si próprio”. As autoras pontuam ainda que o corpo diaspórico é a única fonte de memória e de cultura, o que se revela na letra do samba-enredo de 2001 da Escola Beija-flor de Nilópolis. Em seu ínterim, o texto recupera a ideia de corpo de Foucault (1979) “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissolução do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial)”, tudo isso sem perder de vista a perspectiva da memória que este carrega. Adiante, a memória é também um ponto de apoio. No

capítulo “Entre rastros e mil direções: uma análise da letra da canção ‘Renata Maria’, de Chico Buarque”, Maria Daíse de Oliveira Cardoso fala a respeito da ideia de espaço e memória que se voltam para o desejo. Nas palavras da autora, “o corpo desejado pelo sujeito lírico é capaz de tornar pequena toda e qualquer idealização de magnitude da ‘cidade maravilhosa’. O objeto desejado é ela” (p.93). A cidade de que se trata é o Rio de Janeiro, “cenário de tantos registros literários. É também o espaço dos registros de memória, de onde ecoam múltiplas vozes e ainda é o lugar para o “(re)encontro, para o suplício do homem enamorado”. Neste artigo, somos guiados pela cidade poética, que nas letras de Chico Buarque encontra o “seu espaço-canção: âncora de memórias e subjetividades” (p.94), absorvendo o sentido poético da canção que se consolida no jogo intercambiante entre as personas ali recordadas nos versos de “Renata Maria”.

Ao passar por essa trilha, visualizamos “O corpo feminino negro sob o olhar colonizador”. Neste capítulo, Elen Karla Sousa da Silva, nos mostra como “os corpos de mulheres negras são utilizados para alicerçar estruturas de poder que apagam e silenciam” (P.123). Nessa discussão, a autora parte da premissa de que a mulher foi / é um ser duplamente subjugado nos contextos de colonização (SPIVAK, 2010). Assim, em diálogo com o texto *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo, este capítulo estabelece uma reflexão a respeito dessas lágrimas femininas e negras maquiadas pela história oficial. Evidencia-se aqui como elas recusaram-se a recontar as histórias que outrora ninaram os da casa-grande. Entretanto, as negras mães nos contam hoje por meio dos seus corpos-história e, entre reminiscências do horror e do sagrado, “em baixa voz, violent[am] os tímpanos do mundo” (EVARISTO, 2008, p. 41). No nono capítulo, “Marcas da regulação no corpo feminino”, Elane da Silva Plácido desdobra também questões ligadas a normatização da violência do corpo da mulher. A partir do romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira, a discussão revela as cicatrizes e as causas do sofrimento de mulheres, como Damiana e Lígia, cujos paradigmas estão ligados à regulação dos corpos. Assim, a discussão se articula ao pensamento de Judith Butler (2014) sobre a regulação de normas e as relações de poder que constituem a condição humana no meio social;

Em meio aos desdobramentos que movem a alteridade dos corpos, as subjetividades, a sujeição ou não-sujeição, o décimo capítulo intitulado “O erotismo do corpo e da linguagem em ‘Menina a caminho’...” é um convite à interpretação do conto de Raduan Nassar. A narrativa conduzida através dos passos de uma garota inominada é também uma provocação ao pensamento que move o erotismo de concepção batailleana. Na análise realizada, a menina que se movimenta pelas ruas do vilarejo é esse corpo sem visibilidade, disforme – “feito um tubo”, como diz a autora do capítulo. Essa questão traz aqui uma imagem que rompe a ideia do corpo orgânico e, nesse sentido, mobiliza em si a ruína ao destorcer um ideal de corpo. A garota, que se depara ao longo do caminho com as descobertas da sexualidade, parece, então, reduzida a qualquer coisa que não seja a humana – sem forma, sem nome, simplesmente, “um tubo”. Desse modo, este artigo promove ainda uma reflexão a respeito da violência em torno dos corpos sem visibilidade; ou seja, a menina assim como tantos outros que circulam pelos espaços, pelos lugares à fora, tem seu mundo limitado pelas esferas

sociais. Torna-se vítima das ações que se desdobram pelo caminho, sendo assim está no contrafluxo das coisas.

No último capítulo do *E-book*, Francinaldo Pereira da Silva, nos apresenta em “Categorização e diferenciação social dos gêneros: uma leitura do romance *A carne* a partir do conceito ‘móvel’ de virilidade”. A partir da leitura do romance de Júlio Ribeiro, faz uma crítica sobre as estruturas sociais que consolidam o homem como unidade de medida de todas as coisas, o que segundo Bourdieu (2013) está moldado numa espécie de ordem por meio de um sistema simbólico. Assim, este artigo procura revelar as nuances que sustentam a diferenciação e a categorização social dos gêneros, bem como a normatização que media o ideal masculino e feminino em duas esferas sociais no romance: cidade e campo. Tal reflexão se expressa através daquilo que é constituído como virilidade; no primeiro sustentado pelo intelecto e no segundo na robustez corpórea. Nos entremeios, a discussão do artigo articula ainda a concepção de erotismo dos corpos e animalidade à encenação das personagens do romance *A carne*, de Júlio Ribeiro.

Expomos aqui um panorama dos artigos que compõem o *E-book – O corpo encena na literatura e em outras artes*. Uma organização que objetivou pensar sobre as relações estabelecidas entre corpo e sociedade, bem como as subjetividades e seus desdobramentos nas formas de linguagem. Sendo assim, cada capítulo desenvolvido constitui parte essencial para estimular o estudo a respeito da doutrina do corpo e de seus interditos. Assim, os estudos aqui desenvolvidos nos convidam a refletir sobre os sujeitos invisibilizados pelos espaços de poder, e questionar sobre o lugar que esses corpos, estruturados e determinados por políticas institucionais, têm ocupado. Em face dessas perspectivas, convocamos o leitor a nos acompanhar por essa trilha de discussões.

Elijames Moraes dos Santos
Lucélia de Sousa Almeida

A PRODUÇÃO FICCIONAL DE AUTORIA TRANS NO CONTEXTO DA “COLE-SÃ ESCREVIVÊNCIAS” OU O QUE PODE UM CORPO QUE NÃO AGUENTA MAIS?²

THE FICCIONAL PRODUCTION OF TRANSGENDER AUTHORSHIP IN THE COLLECTION “COLE-SÃ ESCREVIVÊNCIAS” OR WHAT A BODY THAT CAN’T TAKE IT ANYMORE CAN DO

Leocádia Aparecida Chaves³
Linda Maria de Jesus Bertolino⁴

Eu nunca morri para o amor
(Raíssa Éris Grimm, 2018)

David Lapoujade (2002), tomando como ponto de partida uma contemporaneidade ainda estruturada pelo biopoder, ou seja, pelo poder esmagador do gerenciamento político estatal sobre a vida humana, indaga: *o que pode um corpo que não aguenta mais?* Diante da realidade contemporânea brasileira e da forma estruturante do Estado brasileiro – racista, sexista, classicista, cisheterossexista, capacitista, – indagamos: *o que pode o corpo trans que não aguenta mais?* O que pode o corpo daquele e daquela que historicamente vem sendo alvo de um conjunto de práticas estatais para o seu extermínio (do espaço mais íntimo do existir – o autorreconhecimento – ao aparecimento no espaço público a partir de sua própria autocompreensão identitária)?

Como explica o teórico, esse *não aguentar mais* advém tanto daquilo a que submetemos esses corpos, evidentemente, as múltiplas formas de adestramento e de disciplina – estruturadas e determinadas pelas políticas institucionais e executadas em todos os âmbitos sociais, – quanto da potência que esses corpos têm para resistir ao cansaço e ao sofrimento. Tais abordagens reforçam a questão: *o que o corpo pode suportar?* Em diálogo com o pensamento deleuziano e nietzschiano, Lapoujade nos instala num outro limiar, naquele em que reconhece

² Registra-se que este artigo, escrito a quatro mãos, é derivado de dois outros exercícios críticos seminais sobre o *corpus* que ora apresentamos.

³ Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela UnB; E-mail: leocadiachaves@unb.br;

⁴ Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela UnB; E-mail: linda1.hot@hotmail.com;

[...] que todos estes corpos são dotados de uma estranha potência, mesmo no esmagamento, uma potência sem dúvida superior àquela da atividade do agente. [...] uma concepção não-aristotélica da potência. [...] É na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõe ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma “alma”, que o corpo exprime uma potência própria [...] (2002, s/n).

Como identifica Peter Pál Pelbart (2011), *essa potência própria* se configura como uma biopotência, ou seja, uma potência de vida sobre a política de morte. Assim, os corpos em condição de subalternidade, que desde sempre e para sempre não aguentam mais, desde sempre e para sempre resistem. Nas palavras do filósofo francês, esta resistência então é um profundo fortalecimento, constante de um limite ou de um “último nível” (LAPOUJADE, 2002, s/n), nas suas variadas formas de reinvenção e coordenadas de enunciação de si mesmas/mesmos.

É dessa perspectiva que situamos a produção literária de autoria trans publicada pela Padê editorial entre os anos de 2018 e 2019, sob o selo “cole-sã escritivências”, idealizado e organizado por Tatiana Nascimento e viabilizado com apoio do Fundo Elas de Investimento Social, do Rio de Janeiro, em edital de 2018. Essa coleção, terceira da Padê, garantiu a publicitação de um conjunto de 46⁵ obras escritas por pessoas LBTs majoritariamente negras (75%)⁶. O título da coleção, “cole-sã”, carrega a potência da inspiração teorizada por Conceição Evaristo, “[...] a nossa escritivência não é para adormecer os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos [...]” (EVARISTO, 2007, p. 16), como justifica Tatiana Nascimento na apresentação geral dos livros.

Deste corpo gigante, destacamos que quatorze obras são de autoria trans, sendo uma teórica, “Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial”, de Viviane Vergueiro (2018), e treze literárias. Dessas treze, dois contos longos: “piroclastos” (2018), de Lázaro, e “Uma natureza secreta”, de Luci Universo (2019); uma história em quadrinhos: “cartas para ninguém” (2019), de Diana Salu; três obras de gênero híbrido: “bricolagem travesti” (2019), de Maria Léó Araruna, “Vagamente” (2019), de Daniel Brito, e “Crônicas coiole” (2019), em que duas das quatro autoras, Bruna Kury e Marcia Marci, são travestis (o livro tem ensaios, poemas, ou letras de funk de algumas delas e mais textos de Gilda Puri e Raíssa Vitral); e sete de poesia: “sal a gosto” (2018), de Esteban Rodrigues; “EP” (2018), de Téo Martins;

⁵ Esta “cole-sã” pode ser comprada pelo sítio da padê, <http://pade.lgbt/>, ou baixada gratuitamente pelo portal www.literatura.lgbt, conforme divulgado na página do Facebook da padê editorial.

⁶ Essas informações constam no sítio da editora, <http://pade.lgbt/>, e em sua página do Facebook.

“sapa profana” (2018), de Raíssa Éris Grimm; “amar devagarinho...” (2018), de Bruno Santana; “no âmago” (2019), de Enzo Amorim; “a piada que vocês não vão contar” (2018), de Kuma França; e “Meus versos e inversos” (2019), de Augusto Liras.

Essa produção representa em torno de 30% do universo de obras ficcionais de autoria trans publicadas no Brasil entre 2012 a 2019⁷ e que, neste contexto, emerge intrinsecamente articulada ao cuíerlombismo literário, um movimento articulado e pensado por Tatiana Nascimento (2018; 2019) a partir do conceito de quilombo de Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento – resistência e organização – e das discussões pautadas por teóricos e ativistas do movimento *queer* brasileiro, como Jota Mombaça, Bibi Abigail e Marisa Lobo. O cuíerlombismo permite, inclusive, numa artimanha decolonial, traduzir o *queer* para “cuíer” (nascimento, 2018), sendo um conceito que

[...] refund[a] a noção de literatura negra e/ou lgbtqi+ contemporânea, que até então era feita, lida e compreendida apenas como combativa, mas que tem dado [...] o passo adiante: anúncio, (re)criação. [...] experimentações de liberdade. (nascimento, 2019, p. 15-16).

Trata-se, assim, de uma paragem indubitavelmente subversiva de *corpos que não aguentam mais*, pois – só para começar – têm produzido e “desorbitado o paradigma da dor”, contrariando, portanto, a expectativa de morte pré-estabelecida pelas epistemologias biopolíticas para suas criações (nascimento, 2019).

A arquitetura conceitual pensada por nascimento (2019) configura-se como biopotente, pois irrompe tanto como política de vida para a escrita literária “de um povo que ainda falta” (DELEUZE; GUATTARI, 1977) quanto para a crítica literária, que, de um modo geral, ainda está pautada pelas múltiplas colonialidades: saber, poder e ser. Também é uma arquitetura que se vincula, como já mencionado, a uma editora que vem se confirmando como platô na publicação fundamentalmente de autoras negras e/ou lgbtqi em nosso país⁸ e, por este espaço, viabiliza a edição de obras de

⁷ Amara Moira, desde 2017, como fruto de um esforço individual e em rede, vem publicitando, nas redes sociais, o levantamento da produção ficcional e não-ficcional de autoria trans em nosso país. Neste levantamento constam 89 títulos; desse universo, 45 são obras literárias. Como a pesquisadora destaca, trata-se de uma produção invisibilizada e em expansão, inclusive em formato *e-book*. Sendo, portanto, um universo literário que exige a atenção da crítica literária contemporânea. Disponível em: <https://www.facebook.com/amoiramara>. Acesso em: 10 de jul. de 2020. Também disponível em: <https://benditasmulheress.com.br/transliteratura-e-transfeminismo-transpondo-preconceitos-de-genero/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

⁸ Informações no sítio: <http://pade.lgbt/>

escritoras e escritores em condição de subalternidade, para que, desta forma, possam “[...] inventar novos mundos, im ou possíveis, utópicos, diz-tópicos [...]” (nascimento, 2019, p. 24) no panorama literário ficcional. A “cole-sã escrevivências” configura-se, portanto, como “abrigo” para esses autores e essas autoras, e, de forma destacada neste artigo, para as pessoas trans – todas, todos e todes – *corpos que desde sempre não aguentam mais* o império do biopoder, também patente pelo/e no sistema literário, seja por meio de representações patologizadas ou criminalizadas de seus corpos suas subjetividades – desumanizadas –; seja pela invisibilização de suas existências como sujeitas e sujeitos representáveis e/ou dignos de autoria.

Regina Dalcastagnè (2012), debruçada sobre a produção romanesca publicada pelas três mais significativas editoras brasileiras entre 1990-2004, constata que o sistema literário brasileiro também é um reproduzidor do *status quo*. Por meio deste “censo literário”, a estudiosa confirma que, pelo modo artístico-discursivo, o sistema literário *main stream* tem-se mantido sob múltiplos supremacismos. Isso se revela, por exemplo, quando, diante do universo recenseado, constata-se que mais de 72,7% dos romances publicados por essas editoras foram escritos por homens; sendo que 93,9% são brancos; 78,8% com escolaridade superior; 60% moradores do eixo Rio-São Paulo, um grupo que em grande medida já está presente em outros espaços privilegiados de produção de discurso, de poder e que de forma não coincidente encena, em sua maioria, narradores e personagens relevantes como fortalecedores da matriz colonial: à imagem e semelhança de si mesmos.

Salienta-se ainda que, embora o “censo” não tenha se voltado para a questão da identidade de gênero – cisgeneridade e transgeneridade –, como demonstra a pesquisadora, essa produção se efetiva sob um mapa de violências de grupos subalternizados, seja pela sua ausência – como autores e autoras –, seja em representações estigmatizadoras – não homem, não branco, não heterossexual, não rico, não urbano, não qualificado – como ocorre, por exemplo, com a representação de personagens negras e dissidentes sexuais (homossexual, bissexual e assexuado). A radiografia revelada por Dalcastagnè (2012) também se aplica à produção romanesca do intervalo subsequente, de 2005-2014, conforme descreve Grazielle Frederico (2017).

Na sequência dos “censos” literários acima referidos, Luiz Henrique Moreira Soares e Rosiney Aparecida Lopes (2017) verticalizam a indagação para a representação de travestis em romances entre os anos de 2000-2016. Dentre as constatações, os pesquisadores confirmam que a maioria desses romances foi escrita

por homens – provavelmente cis –, que por sua vez monopolizam – por meio de seus narradores – os lugares de fala no interior das narrativas. Do total de trinta e nove romances, e de cinquenta personagens travestis, apenas dezoito são representadas como protagonistas; as demais ocupam espaços de exclusão social com representações que orbitam entre corpos mortos, assassinas perigosas, seres angustiados, suicidas ou sujeitos não nomeáveis; corpos “qualificáveis” como “corpos monstros” pelos discursos e práticas do biopoder cisheteronormativador transfóbico em nossa sociedade. Para dimensionarmos a letalidade desse “reconhecimento”, vale lembrar que monstro “[...] por excelência, [é] a marca hiperbólica de algo fora da ordem, seja ela ‘natural’, ‘sobrenatural’, ou, no ‘mínimo’, fora dos ordenamentos conhecidos” (LEITE JÚNIOR, 2012, p.3), e, por isso,

Talvez, um dos grupos sociais que, atualmente, mais causem repulsa, medo, ódio e, ao mesmo tempo, curiosidade, espanto e desejo seja o das pessoas que transitam entre os gêneros e/os sexos. Herdeiro de um imaginário tão antigo quanto persistente que mescla discursos vindos da religião à criminologia, da medicina à política, o discurso da monstruosidade, com toda a imprecisão conceitual, parece ser um dos organizadores dessa discussão. (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 559-560)

Como identifica Leite Júnior em 2012, estamos, portanto, submersos numa cultura que promove repulsa, medo e ódio em relação às pessoas que transitam entre os gêneros e/ou sexo, o que cotidianamente, por séculos, tem alimentado um estado de exceção para essa minoria identitária (JESUS, 2013). Infelizmente, ainda hoje, no início da segunda década do século XXI, tal estado é mantido, apesar das conquistas dos anos 2018-2019, como o reconhecimento da legitimidade da autoidentificação como um direito humano⁹; o processo de despatologização da identidade trans¹⁰ e o

⁹ Em 2018, o Supremo Tribunal Federal, por meio de uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4275, reconheceu o direito de alteração do prenome e gênero no registro civil via procedimento cartorial, sem a necessidade de realização de cirurgia de mudança de sexo, ato ou laudos médicos e psicológicos. Reconhecendo, portanto, a partir do princípio constitucional da garantia da dignidade humana, o direito ao autorreconhecimento identitário. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=371085>. Acesso em: 10 abr. 2018. Essa conquista, segundo Jaqueline Gomes de Jesus – na matéria “Militantes trans e travestis comemoram decisão do STF: Genitália não nos define”, do *site* Nlucon, em 4 de dezembro de 2018 –, pode ser lida como uma decisão histórica e é o primeiro passo para a cidadania trans, reivindicação que vem de uma caminhada histórica do movimento trans brasileiro e internacional.

¹⁰ Além do julgamento da ADI 4275 pelo STF, como já comentado em nota anterior, alcançamos a garantia pela Organização Mundial de Saúde (OMS) de revisão da categoria identidades transgênera e travesti no Manual de Diagnóstico e Estatística dos Transtornos Mentais – DSM-5, quanto à Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde no CID-11. Nessa revisão, as categorias identidades transgênera e travesti serão retiradas do capítulo “transtorno

reconhecimento da transfobia como crime equiparável ao do racismo¹¹.

Entretanto, como estamos demonstrando, esses *corpos que não aguentam mais*, além de produzirem na contemporaneidade uma literatura empenhada em libertar a vida daquilo que a aprisiona (DELEUZE; GUATARRI, 1997), o fazem em acuíerlombamento, garantindo assim uma ocupação poderosa do/no sistema literário.

Quanto ao *corpus* estabelecido para este artigo, ainda que nascido sob múltiplas violências, as quais, conseqüentemente, transpiram em suas escritas, por modos e formas variadas, territorializa-se na potência de um corpo em devir – autoamor, amor, potência de um corpo que tem aguentado muito –, e, por isso, tornando-se contrapartida ao império do biopoder cisheteronormativador. Isso se configura tanto pela forma como cada uma dessas autorias maneja em suas escritas o tema da transição de gênero, quanto pelo direito ao banal, ao trivial, aqui abordado pelo recorte temático – amor, autoamor, prazer, autoprazer.

Portanto, situar a abordagem dessa produção a partir do contexto em que nasce, acuíerlombismo literário, nos parece uma perspectiva biopotente de acesso a esta “coleção”. Salientamos, no entanto, que, das treze obras ficcionais de autoria trans, vamos abordar apenas nove neste artigo: sete livros de poesia, um de gênero híbrido e uma HQ.

O recorte proposto se por um lado irrompe como força de vida nessas criações, por outro é acolhido neste exercício crítico literário como propagador de vida e, a partir dessa perspectiva, evidenciado aqui como enunciações de corpos e corpas que podem muito. Assim, ainda que feridas também componham suas escrituras, parece-nos que vão erigir como um sistema de defesa, capaz de desnudar a força dos “fracos” (LAPOUJADE, 2002).

Considerando esse ponto de vista, as reflexões de bell hooks (2010) sobre a população negra nos Estados Unidos, um país racista, onde vive em condição de subalternidade, parecem-nos uma abordagem que se pode aplicar à realidade de vida de pessoas trans no Brasil, uma vez que tanto lá quanto cá esses corpos têm sido submetidos ao crivo hierarquizador e classificador colonial e, por isso, são

mental” e incluídas no capítulo “condição relativa à saúde sexual”. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-retira-a-transsexualidade-da-lista-de-doencas-mentais/>.

¹¹ Em 2019, o Supremo Tribunal Federal, por meio da Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão (ADO) 26 e pelo Mandato de Injunção (MI) 4733, determinou que a conduta da homofobia e da transfobia fossem punidas pela Lei de Racismo (7716/89), que prevê crimes de discriminação ou preconceito por “raça, cor, etnia, religião e procedência nacional”. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010>. Acesso em: jul. 2019.

impossibilitados de se acreditarem como corpos amáveis, de se acreditarem aptos a amar. Desta forma, conforme a teórica norte-americana tem diagnosticado, se, por um lado, há uma mecânica mortífera para o desamor para esses corpos; por outro, estes mesmos corpos conclamam o amar como ação e como gesto, pois nutrir a capacidade do amor interior e do amar também é resistir, o que se visualiza por modos diferentes nas obras em destaque neste artigo.

Em “sal a gosto” (2018), por exemplo, Esteban Rodrigues constrói a segunda parte de sua obra com uma sequência de fragmentos de um discurso amoroso – um eu lírico configurado na voz de um homem trans – *para ela*, a sua musa, amante. Uma poética que tanto garante espaço para revelar a intimidade do amor romântico quanto a sua expectativa de duração, comumente usurpadas das vidas trans em nossa sociedade:

eu faço planos sem querer/ no dia que você se atrasou quase meia hora eu listei 13 coisas que eu gosto de reparar em você: seus olhos, sua boca, sua orelha aberta, seu sorriso, suas mãos, seu braço dobrado, seus seios, a cicatriz na sua perna, a forma que o cabelo cai sobre a testa, sua bunda, sua tatuagem, sua clavícula, suas combinações de roupas; eu lembrei do dia que saímos juntos e eu preto e branco e você toda estampada e é como eclipse no meio da natureza, eu gosto da gente (RODRIGUES, 2018, p. 47).

Por meio da elaboração de uma lista, um recurso banal, evidencia-se na citação acima uma subversão: o modo de se enunciar o corpo objeto do amor. Aqui, o eu lírico se volta para “a orelha aberta”, “a cicatriz na perna”, “o braço dobrado”; uma sequência poderosamente frustrante para uma leitora ou um leitor transfóbico, que historicamente tem estigmatizado as existências dissentes como abjetas. Nesta composição, portanto, a anatomia que se apresenta irrompe como humanizadora tanto do eu lírico quanto de sua musa, pois enunciada pelo sensível, delicado, aos moldes de um amor romântico, possibilitado nas narrativas produzidas pelo *status quo* apenas para casais cisheteros. Como desfecho, recriando o clichê, o poeta confirma a longevidade do casal: “eu preto e branco e você toda estampada e é como eclipse no meio da natureza, eu gosto da gente”.

Na obra “EP” (2018), de Téo Martins, nos deparamos com um amor-canção, que não só evidencia a quebra da previsibilidade dos corpos passíveis para a vivência do amor, como garante pelo lirismo esse devir amoroso, fraturador da cisheteronormatividade reprodutivesca:

Eu quero sentir o xuxu/ De Raquel Virgínia./ O hálito matinal/ [...] Quero sua voz grave de quem mal acordou/ Quero a graça de ver aquela mijadinha em pé/ De quem sai rápida faminta/ Atrás de café/ Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio/ [...] Eu quero minha pele preta/ Coladinha na pele preta/ De Raquel/ [...] / Eu quero ser o homem/ Que sou/ De vagina/ No pau, nas mãos/ No corpo/ De Raquel Virgínia (MARTINS, 2018, p. 8).

No desenho de uma cena matinal, como qualquer outro casal, o eu lírico, homem trans, brada o seu amor pelo xuxu de Raquel Virgínia, brada o seu amor, como qualquer outro amante, pela forma como o seu corpo acorda. Aqui, o corpo que não aguenta mais pode muito, pode enunciar-se como um homem de vagina que ama dedicadamente uma mulher de pau.

Por outro lado, se o eu lírico de Raíssa Éris Grimm em “sapa profana” (2018) afirma que é preciso desestruturar os alfabetos para escrever uma história de amor “impossível de ser lida” (GRIMM, 2018, p. 23), paradoxalmente, o realiza em sua poética, permitindo-nos visualizar essa vivência por meio do gozo pleno, sagrado, humano: “não sei ainda entender/ essa correnteza/ que jorra, molha e me guia/ por essa linha entre teus/ olhos/ e sorrisos. [...] Sob tua presença/ me torno/ inteira/ presente” (GRIMM, 2018, p. 29). Esse corpo se (re)faz, revela-se, ao longo de sua escritura, também como objeto de amor, autoamor, amor interior, como em “Hoje seu corpo é sua casa/ mas não começou assim. Antes de ser casa, seu corpo foi campo de batalha foi luta. Seu corpo é ocupação” (GRIMM, 2018, p. 31), ou ainda no poema abaixo:

O corpo dela
antes de ser
casa
foi ocupação,
território abandonado
provisória
mente
habitado
entre ameaças de desalojo, de re
integrações de posse. Deu trabalho
fazer da própria pele, da própria voz, de seus cabelos
paredes, tetos, pias, portas, janelas, piso, estantes, mesas,
camas, fiações
passíveis
pra ela mesma
respirar, pensar, falar, descansar, dormir, sonhar, dançar,
amar, conspirar,
viver.
[...] (GRIMM, 2018, p. 30)

Em “derramada”, sentiremos “[...] o cheiro do gozo que/ hoje sem querer mancha a calcinha – não/ é o mesmo/ de 5 anos atrás./ Será que invento outro nome? Ou contínuo chamando de/ porra?/ [...]” (GRIMM, 2018, p. 15). Interessante notar que aqui nos deparamos com o gozo – “porra?” – de um eu lírico que, ao se reconhecer mulher, também tem de se relacionar com a busca de palavras para nomear o que a sua corporeidade produz a partir de um outro lugar identitário, também novo para ela. Assim, Grimm cria uma lírica biopotentemente sinestésica, pois capaz de trazer aos nossos sentidos os cheiros produzidos por esse corpo de amor, de amar.

No primeiro fragmento poético anteriormente citado, somos confrontados com um eu lírico que denuncia as constantes ameaças de “desalojamento” de sua corporeidade feminina trans, desnudando o seu corpo em processo de ocupação. Já no poema “derramada”, temos a feminilidade erótica, que, ao dizer do gozo sentido-produzido por esse corpo em deslocamento e por isso deslocado pelos padrões, indaga sobre palavras e significados por virem.

Do corpo poético de Bruno Santana, “amar devagarinho...” (2018), escolhemos o poema XXIV, que traz o abraço como devir-vida para o eu lírico também homem trans. Sua voz-vida é marcada para morrer à míngua, pronunciando-se libertariamente no direito humano ao devaneio: “Seu abraço me ativa/ vários big bangs,/ dilata minhas/ galáxias/ mexe na órbita/ dos meus planetas.../ e melhor de tudo,/ acende em mim/ uma estrela” (SANTANA, 2018, p. 41). Aqui, a revolução reside no evidenciamento da potência do mais banal dos gestos humanos, que, por força de discursos e práticas transfóbicas, são interditados para os seus corpos em todos os espaços sociais. Como Lapoujade (2002) salienta e se confirma na poética de Bruno Santana, a centralidade do abraço da amada revela tanto o “eu não aguento mais” que se defende daquilo que sofre e faz sofrer quanto revela o “eu sinto”.

Na “escrevivência” de Enzo Amorim, “no âmago” (2019), pirilampa-nos o sublime, o pleno da relação sexual poetizada para corpos: “[...] O corpo no corpo/ Encontro de almas distintas/ Sem separação/ O corpo no corpo/ Reinventa a criação/ O corpo no corpo/ Nenhuma abjeção/ O corpo no corpo/ Orgasmo e palpitação/ Meu corpo em seu corpo/ Pura libertação”. (AMORIM, 2019, p.39). Essa escritura é capaz de esvaziar demonizações e estigmas criados pelo nosso olhar cisheteronormativado e fatalmente transfóbico. A enunciação da poesia de Enzo Amorim foca a centralidade nos corpos, quaisquer que sejam, pois humanos apenas: pura libertação!

Já em “a piada que vocês não vão contar” (2018), de Kuma França, o eu lírico dedica com muita potência o seu afeto e a sua pulsão de vida ao seu povo: “Jamais chame meu irmão de pagado/ Mexeu com minha família/ Mexeu comigo/ Seguimos firme na escuridão/ Dando fuga a vários outros irmãos/ Crescimento (nós por nós) é isso” (FRANÇA, 2018, p. 35). Sua poética sustenta-se numa comunidade ancestral, a afro-diaspórica, expandida e em expansão:

[...]
Vou tomando espaço que sempre me pertenceu
Cês tudo puto pirando e perguntando
“Quem sou eu”
– Mandingueiro de primeira
Siga a minha ladainha
[...]
Sou estratégia, Oxóssi, destemido feito Ogum
Trago o canto de Oxum, me aprecie sou Exu
Eu sou a insistência com a pirraça de Oxalá
Prazer Kuma Fumaça
A piada que vocês não vão contar. (FRANÇA, 2018, p. 32-33).

A poesia de Kuma França evidencia e reforça uma comunidade de partilha e de afetos pela palavra (NASCIMENTO, 2018; 2019), resistindo ao sistema branco, cishetero que, cotidiana e historicamente, tenta exterminá-la: “[...] Há beleza por trás da feiura/ Há humanidade na criatura/ [...] Diga a eles que eu sou a cura/ [...] Tá sem cor esse seu colorido/ Tá visível o seu escondido/ Tão bonito o seu mal vestido/ Diga a eles que sou seu amigo [...]” (FRANÇA, 2018, p. 40).

Em “Bricolagem travesti” (2019), de Maria Léo Araruna, obra publicada como gênero literário híbrido, a autora parece mostrar, por meio da literatura, deslocamentos e enaltecimento do processo do trânsito identitário. Dentre os textos presentes no livro, escolhemos alguns trechos do poema “Enxergue as travestis no gerúndio”, que se constrói a partir de uma interpelação aos leitores, para que possamos enxergar “formosura” no corpo feminino trans em construção. A mirada poética de Araruna tanto desnuda as violências cisnormativas a que as mulheres trans estão submetidas de uma maneira extremada, quanto nos permite pensar a transição corpórea como um gesto que deveria ser percebido pela beleza do banal:

[...]
Coitadas dessas técnicas transfóbicas.
Mal sabem elas que a púbis,
os pelinhos,
as auréolas,

a corda vocal
e a coxinha da asa
são feitas de dia-a-dia;
de retirada de senha para consulta,
de espera sem fila de farmácia
e também
de feriado
no calendário.
[...]
Se tua mirada conseguir sutil singeleza , tu vai ver...
Vai enxergar beleza escondida na rotina; naquilo que é diário e [habitual].
A lindura tá no gerúndio: enquanto o negócio está acontecendo. (ARARUNA,
2019, p.24)

Na obra de Diana Salu, “Cartas para ninguém” (2019), deparamo-nos com uma poética muito singular, publicada como história em quadrinhos, trazendo, assim, uma outra perspectiva do gênero literário, que também parece ser signo do identitário. Sua obra nasce no fragmento, na descontinuidade, e desse lugar maneja quadrinhos e fazer poético para vocalizar uma mulher que se afirma como: “[...] uma mulher/ Que tem uma neca/ Que não tem útero/ Que não quer filhos/ Como não quer homens/ E que por vezes/ Se sente mentira/ Mesmo sendo a maior verdade que já conheceu” (SALU, 2019, p.18). Como se visualiza, poema apresenta uma mulher cuja anatomia e subjetividade são capazes de fraturar o patriarcado reprodutivesco violentador e subalternizador da diferença, trazendo ao florescimento uma mulher sem útero que tem uma “neca”. Dessa forma, embora compartilhe com a sua leitora ou o seu leitor “sentir-se mentira, sabe-se a maior verdade que já conheceu”. A costura poética delicada reverbera o grito do corpo da mulher que certamente diz de todas as outras que vieram e que virão, pois: “Cansada de ser/ Essa coisinha frágil/ Que acham que eu sou/ Que narram que eu sou/ Pra mascarar suas próprias pequenezas” (SALU, 2019, p.35).

Temos, portanto, com as obras aqui estudadas uma pequena cartografia literária que exorta o nascimento, prenhe de vivências de amor (nascimento, 2018). São poéticas que, conseqüentemente, nos permitem acessar um mundo de emoções e sentimentos – categoria de “luxo” (LORDE, 1984) – usualmente pensável somente para homens brancos, cisheteros, ricos, mas que aqui é reivindicado como necessidade básica, saúde emocional e, por isso, justa reivindicação. Como versifica Raíssa Éris Grimm, deve ser permitido “abismos sonharem voo” (2018, p. 8) tanto para os seus criadores e criadoras quanto para quem dessa poética se aproximar. Por meio dessa produção, o “eu não aguento mais” não é, portanto, o signo de uma fraqueza, mas

exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo até o seu último nível (LAPOUJADE, 2002, s/n).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Enzo. *No âmagô*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

ARARUNA, Maria Léo. *Bricolagem travesti*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

BRITO, Daniel. *Vagamente*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Horizonte, 2012.

DELUEZE, Gilles. “Literatura e vida”. In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

DELUEZE, Gilles; GUATTARI, Felix. “A literatura Menor”. In: _____. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977. p. 25-42.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita.” In: ALEXANDRE, Marcos Antônio.

FRANÇA, Kuma. *A piada que vocês não vão contar*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

FREDERICO, Grazielle. *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. (Dissertação de Mestrado) Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. 105 fls.

GRIMM, Raíssa Éris. *Sapa profana*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

hooks, bell. *Vivendo de amor*. Trad. Maísa Mendonça. *Geledés*, 09 de mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. “Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio.” In: MARANHÃO F.; ALBUQUERQUE, Eduardo Meinberg de (org.). (In)Visibilidade Trans 2. *História Agora*, v.16, n 2, p. 101-123, 2013.

KURY, Bruna; MARCI, Marcia; PURI, Gilda; VITRAL, Raíssa. *Crônicas coiote*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LÁZARO. *Piroclastos*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

LEITE JÚNIOR, Jorge. “Transitar para onde?: monstrosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras” (2012). *Revista Estudos Feministas*.

Florianópolis, v.20, n. 2, maio-agosto 2012. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2012000200016>. Acesso em: 13 jul. 2017.

LIRAS, Augusto. *Meus versos e inversos*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

LORDE, Audre. *Poesia não é luxo*. Trad. Tatiana Nascimento. Nova York: The crossing press feminist series, 1984. Disponível em:
<https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>. Acesso em : 13 de fev. de 2019.

MARTINS, Téo. *EP*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

NASCIMENTO, tatiana. *Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

NASCIMENTO, tatiana. O cuírlombo da palavra (y da palavra queerlombo...) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio. In: ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa; SOUTO, Suzana (orgs.). *I Encontro Ler: Literatura, Estética e Revolução*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p 16-21.

RODRIGUES, Esteban. *Sal a gosto*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

SALU, Diana. *Cartas para ninguém*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

SANTANA, Bruno. *Amar devagarinho*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

SOARES, Luiz Henrique Moreira; LOPES, Rosiney Aparecida. “Ela é amapô de carne, osso e palavras: personagens travestis no romance contemporâneo brasileiro.” *Revista do Instituto de Políticas Públicas de Marília*, Marília, v. 3, n. 1, p. 79-96, Jan./Jun., 2017. Disponível em:
<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/RIPPMAR/article/view/7391>. Acesso em: 30 ago. 2017.

UNIVERSO, Luci. *Uma natureza secreta*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

VERGUEIRO, Viviane Simawaka. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2015. 243 fls.

VERGUEIRO, Viviane. *Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

**O CORPO GAY DIASPORIZADO: LEITURA DOS PERFIS
HOMOAFETIVOS DE *STELLA MANHATTAN*, DE SILVIANO SANTIAGO**

***THE DIASPORIZAD GAY BODY: READING OF THE HOMOAFFFECTIVE
PROFILES OF STELLA MANHATTAN, BY SILVIANO SANTIAGO***

Rubenil da Silva Oliveira (UFMA)¹²

INTRODUÇÃO

Silviano Santiago, mineiro, nascido em 1936, na pequena cidade de Formiga, graduou-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1959, e doutorou-se em Literatura Francesa na Universidade de Sorbonne, com a tese “*La genese des Faux-Monnayeurs de André Gide*”, em 1968. No campo da produção literária de temática homoafetiva destacam-se as obras – *Stella Manhattan* (1985), *Keith Jarret no Blue Note: improvisos de jazz* (1996) e *Mil Rosas Roubadas* (2012). Além dessas, ele escreveu outros romances e contos – *O banquete* (1970), *O olhar* (1974), *Em liberdade* (1981) e *O Falso Mentiroso: memórias* (2004). Também é ensaísta, tendo publicado nessa categoria – *Carlos Drummond de Andrade* (1976), *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (1982), *Nas malhas da letra* (1989) e *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004).

A obra de Silviano Santiago já foi traduzida para vários países, assim como objeto de tese não só no Brasil, ele foi ainda professor em diversas universidades estrangeiras, como a Universidade de Nova York. Recebeu o Prêmio Jabuti com a obra *Em liberdade* (1981) e, em 2013, o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua produção literária, além de já ter recebido do governo francês o título de *Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques*. Atualmente é professor Adjunto I da Universidade Federal Fluminense (UFF) cedido para a UFRJ,

¹² Professor Adjunto I de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Centro de Ciências, Educação e Letras (CCEL); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB-UFMA); Doutor em Letras – área de concentração em Estudos Literários (UFPA); Mestre em Letras – área de concentração Literatura, memória e cultura (UESPI); Graduação em Letras – Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (UEMA). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura (LECULT); Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND). E-mail: <rubenoliveira50@hotmail.com/rubenil.oliveira@ufma.br>.

na qual é diretor do Instituto de Letras e Coordenador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC).

O romance *Stella Manhattan*, publicado em 1985, dividido em três partes, narra a história do jovem Eduardo da Costa e Silva através das memórias do narrador e personagens dobradiças, pois essas estruturas se movem continuamente sem que haja um ponto fixo, tampouco se fecham. Por sua vez, chama-se de narrador dobradiça aquele que “funciona de maneira ambivalente, como uma dobradiça entre a ficção e o ‘real’, termo que o próprio Silviano utiliza em homenagem aos *Bichos*, de Lygia Clark e *La Poupée*, de Hans Bellmer” (KLINGER, 2007, p. 56). A autora ainda esclarece que essas referências dão-se, a priori, pela desconstrução e mutilação das bonecas de Hellmer, as quais apresentam diversas poses e a possibilidade de articulação e manipulação dos bichos na obra de Clark.

Os desmembramentos da narração e das personagens de Silviano Santiago em *Stella Manhattan* dão ao narrador que é visto como ambivalente por representar as experiências vivenciadas pelo autor, o que faz aproximar ficção e realidade. Nesse sentido, a autora ainda afirma que o fato de Silviano referir-se ao processo de construção dos autores mencionados e suas obras “torna clara a pretensão de fazer um ‘narrador dobradiça’ que remete a um organismo vivo por trás da escrita” (KLINGER, 2007, p.58). Assim, entende-se que o organismo vivo a que se refere à autora, é o próprio autor da narrativa que embora dê a ela um narrador ficcional, uma vez que *Stella Manhattan* não é um romance de autoficção e, acrescenta “a história é outra, a referida pelo narrador em terceira pessoa a história de Marcelo/Stella e Eduardo” (KLINGER, 2007, p.58).

Por corpo gay entende-se o corpo como “objeto de saber e como elemento nas relações de poder” (FOUCAULT, 2017, p. 117), sobretudo aqueles corpos que não se valem do sexo para a reprodução, os chamados corpos indóceis, que não atendem ao dispositivo da aliança e que por essa desobediência precisariam ser docilizados. Partindo desse entendimento é que se julga a relação de Eduardo/Stella com a família e com o Coronel Valdevinos Viana, os outros não têm essa relação de poder sobre o corpo de Eduardo, no entanto, o capítulo centra-se na exposição das identidades gays e sua relação com o protagonista.

IDENTIDADES GAYS EM EXÍLIO EM *STELLA MANHATTAN*, DE SILVIANO SANTIAGO

As identidades gays, em *Stella Manhattan*, são múltiplas – bichas, travestis, entendidos, bissexuais, libidinosas e voyeurs. Eduardo e Paco são bichas e quando vão aos lugares de pegação e em casa são travestis; Marcelo e Vianna são bissexuais, sendo que o primeiro já fora casado e o segundo, mesmo sendo casado, ocasionalmente, assume a fantasia de travesti sadomasoquista, Viúva Negra. Leila é casada com o professor Aníbal, mas com o consentimento do marido sai às ruas em busca do prazer, enquanto ele fica a assistir do apartamento e com o uso de um binóculo tudo o que a esposa faz na rua e se masturba ao ver tais cenas. As múltiplas facetas das personagens repercutem a aparente desordem do texto, que é também social, assim “a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone...” (SANTIAGO, 2000, p.15).

Na perspectiva analisada nesta pesquisa que é a identidade homoafetiva do negro masculino, o autor apresenta duas personagens homoafetivas negras (Eduardo/Stella e o Vianna/Viúva Negra “bissexual”). Ressalta-se que apenas o primeiro é homoafetivo, pois em nenhum momento tem contato sexual com o sexo oposto, o segundo, mesmo se confessando como entendido, bicha ou fanchono, como descrito nos trechos: “também sou entendido” e “[...] bicha pra bicha, a gente diz que é bicha mesmo. Ou então fanchona se for o caso” (SANTIAGO, 1991, p.52). Mesmo o tratamento entre os dois sendo de igual para igual, o Vianna deve ser categorizado como bissexual, já que é casado e, só raramente se relaciona com o mesmo sexo. Há outras personagens homoafetivas as quais não têm a identidade racial mencionada, Paco/Lacucaracha e o Marcelo, sendo que este último já fora casado e, agora pode ser visto como bissexual.

Considerando a teia da trama em que estão envolvidas as personagens homoafetivas de *Stella Manhattan*, observa-se que Stella tem personalidade mais excêntrica, a começar pela descrição dada a ela pelo narrador, logo nos primeiros parágrafos da narrativa. De outro lado, vê-se que as características atribuídas a ela, identificam-na como um sujeito *queer*, sobretudo, quando observado o comportamento dela ao amanhecer.

Quando expira, Stella abre os braços e fecha os olhinhos amendoados e saudosos de sol tropical e calor carioca, e a fumaça sai arredondada e com langor preguiçoso dos lábios, compondo a palavra “sa-uuuuuuu-de”, bordando dolentemente o u, comparada brusca de ginasta na sílaba final, e Stella continua, antes de inspirar de novo, olhinhos abertos e brejeiros de odalisca *south of the border*¹³: “Muita saúde, muito sexo e muitos anos de vida para gozar”. Abre os olhos, inspira; fecha os olhos, expira “sa-uuuuuuu-de”. Stella percebe, como não ia perceber? A velha vizinha de frente que o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento. Esta comenta o teatrinho matinal de Stella no palco da janela aberta, comenta-o com gestos e palavras dirigidos ao marido entrevado na cama, [...] (SANTIAGO, 1991, p.11).

O *queer* vem expresso na observação feita pela vizinha da frente de que Stella fazia o seu “teatrinho matinal”, pois era como se Stella estivesse num palco representando algum outro papel, o que evidencia a dobradiça da personagem. Essa ação pode despertar no público diferentes emoções – repulsa, medo, contudo, essas ações revelam a inconstância, a facilidade com que a personagem se constrói e desconstrói aos olhos do leitor. A identidade performática do sujeito *queer* se estabelece no fato de que Stella, apesar dos conflitos existenciais em que está envolta refuta uma identidade imutável na qual perca seu comportamento espontâneo e sua excentricidade.

A partir dessas personagens, o autor aborda temas complexos – a política e a sexualidade humanas (homoafetividade) – o primeiro como uma clara alusão à Ditadura Militar vivenciada, no Brasil, à época. Inclusive, quando emprega no sobrenome do protagonista Eduardo da Costa e Silva o mesmo sobrenome do ex-presidente brasileiro¹⁴ daquela época. Essa implicação quanto ao uso do sobrenome do ex-presidente inaugura outra identidade dos sujeitos homoafetivos – o *camp* – exprimindo assim o tom da paródia com a intenção de ridicularizar o regime ditatorial brasileiro e a intolerância praticada contra os homoafetivos nesse período (LOPES, 2002). Essa ideia é manifestada também quando se insere na narrativa um coronel que também é homoafetivo, distanciando-o das bases viris, falocêntricas, misóginas e homofóbicas aparentes na hierarquia militar que sustentava a ditadura.

A paródia proposta pela identidade *camp*¹⁵ é também vista quando Stella parece não se importar com o momento político vivido no Brasil ou outras questões

¹³ Da fronteira do sul (tradução livre).

¹⁴ Artur da Costa e Silva, 27º presidente do Brasil (1967 – 1969), e responsável pelo início da fase mais brutal e dura do Regime Militar.

¹⁵ O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e para uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega. Como

nacionalistas, entretanto sua preocupação era com uma política libertária voltada para a satisfação de si e do outro (o coletivo). Por sua vez, o ato de pensar sobre o bem comum nesse período é uma metáfora da liberdade, do inconformismo com o modelo ditatorial, pois se assevera “[...] identidade gera algo comum que passamos a defender. Os homossexuais procuraram essa saída” (LOPES, 2014, p.279).

Embora, não pensasse como uma possibilidade de transgressão, a ideia de Stella fala por si, estabelece a não concordância com seu exílio forçado, inclusive quando num diálogo monológico fala como se fosse Bastiana, a empregada da família, por quem ela nutria carinho especial. A criação da personagem Stella como múltipla de Eduardo parece ser uma estratégia usada por Silviano Santiago e seu narrador onisciente como reação ao fato de aquele reagir à ideia de ter um sobrenome igual ao do ex-presidente e, por isso, ser visto como parente deste.

O galo cocoricó que cantava de político no apartamento de Eduardo era Stella Manhattan. E para Stella a substituição do presidente Costa e Silva pela troica militar¹⁶ entrava num ouvido e saía pelo outro. Stella era muito pouco nacionalista. Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo, que imaginava calado sem chegar a formular, mesmo porque não seria capaz. Mais um *feeling* bem lá dentro, no profundo do profundo, do que um raciocínio racional e verbalizável. Foi deixando Stella sair das quatro paredes do quarto, sair de casa, descer o elevador, andar na rua, conversar com as pessoas, desmunhecar, que Eduardo foi se distanciando politicamente dos brasileiros que buscava.
[...]

À medida que Eduardo procurava se encaixar no grupo de brasileiros, por sua vez o grupo encaixava nova peça jogo de armar paranoico. Por causa do seu sobrenome, Eduardo era parente próximo (filho, diziam uns, sobrinho ou neto, apostavam outros) do ex-presidente da República (SANTIAGO, 1991, p.20).

O deslocamento da personagem para um novo país, a priori, nada se relaciona com a conjuntura política, embora todos sejam sujeitos políticos e a família parte dessa

comportamento, a palavra remete à fecheção, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou pelo menos uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Através do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e de fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas (LOPES, 2014, p.68).

¹⁶ Junta Militar – Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker Grunewald (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica), que substituí o presidente Artur da Costa e Silva, após derrame cerebral que o paralisou. O triunvirato, então abriu caminho para o mais severo dos ditadores da história do país, Emílio Garrastazu Médici, que subiu ao poder em 30 de outubro. Assim, 1969, marcou o início do que veio a ser conhecido como “os anos de chumbo”, o brutal nadir da ditadura militar (POSSO, 2009, p. 36).

estrutura. O exílio dela é afetivo e cultural, já que Eduardo foi expulso de casa pelo pai, quando este descobre a orientação sexual daquele. A ação do pai de Eduardo pode ser entendida como “a falha epistemológica heterossexista, a saber, que a realidade é um simulacro na qual não existe, ou não pode existir uma hegemonia heterossexista ‘natural’” (POSSO, 2009, p.30). Na percepção do autor, verifica-se que essa falha a que ele se refere está expressa na marginalização dos sujeitos homoafetivos pelas sociedades paternalistas burguesas, as quais expulsam seus filhos, evidenciando o choque de valores culturais. De outro lado, essa família também está atrelada às bases de sustentação da ditadura militar. Por isso, declara-se:

Agora Eduardo tem certeza de que foi a Bastiana que tinha evitado o pior. Foi naquela tarde em que a casa ficou vazia. Saiu pelos quatro cantos do quarto dos pais à procura do revólver que o pai dizia ter, no meio da conversa em que falava do perigo da casa ser assaltada, estava à procura do revólver, e a voz da Bastiana lhe perguntou nas costas se não queria uma xícara de café, tinha acabado de coar, estava quentinho. “Quer?” Graças a ela é que foi voltando confiante à face do mundo e nem teve um segundo de hesitação, “E é pra já”, quando o seu pai lhe anunciou, num final de tarde de abril, que tinha arranjado emprego para ele em Nova Iorque. No Consulado Brasileiro. Eduardo suspirou de alívio.
“Se não fosse pelo Vianna, não sei não” concluía o pai, “não sei não” (SANTIAGO, 1991, p.26).

Assim, o exílio de Eduardo força à lembrança de que em outras épocas, os sujeitos homoafetivos, quando mortos, tinham seus pertences queimados e sequer eram velados ou enterrados pelas famílias e nada mais se saberia deles (FIGARI, 2007). Por outro lado, o exílio dos sujeitos homoafetivos, no Período Militar, acontecia sob a alegação de que a homoafetividade e seus sujeitos representavam “ameaça à segurança nacional conforme elaboração dos militares e conservadores civis que apoiaram o regime” (COWAN, 2014, p.33). Essa ideia de combate ao “inimigo interno” do regime por meio da identidade do *camp* é verossímil no comportamento de Stella e supera a intenção parodística à medida que investe um excesso de energia enquanto conversa com Lacucaracha “num estilo afetado à custa do progresso narrativo” (POSSO, 2009, p.56).

Outra evidência do momento político na narrativa é o processo de americanização, à medida que traz a trama ambientada em Nova Iorque como exemplo de uma cidade onde todos podem ser e viver livremente sem amarras políticas ou sociais, como exemplos, da crescente onda do fenômeno capitalista. Aliado a esse modelo de liberdade trazido às sociedades com a expansão do capitalismo o autor

insere a homoafetividade, com suas angústias, desejos e ocultamentos da identidade que ora forçam as personagens a deixarem o seu lugar de origem.

Nesse caso, vê-se Eduardo que é mandado para os Estados Unidos pela família por causa da descoberta da identidade homoafetiva dele e Paco que deixa Cuba a fim de procurar a sua liberdade tanto no plano afetivo quanto político. A identidade homoafetiva do coronel Valdevinos Vianna, protetor de Eduardo, é vista quando ele veste de roupas de couro negro e assume a identidade sadomasoquista e violenta da Viúva Negra, na qual o autor/narrador recupera a ideia que se tem da aranha (*Latrodectus tredecimguttatus*) para explicar o comportamento desta personagem.

Para a compreensão da produção literária de Silviano Santiago há que se recorrer às *in-jokes*, ou seja, às artimanhas que ele propõe para os nomes das suas personagens, como já visto nas identidades *queer* e *camp* de Stella/Eduardo da Costa e Silva. No caso do coronel Valdevinos Vianna não é diferente, uma vez que o nome é a primeira referência que se tem da identificação de todo e qualquer sujeito e a partir dessa categoria são justificados os comportamentos da personagem. Nessa perspectiva, admite-se “o prenome Valdevinos, uma palavra que conota fidalguia e baixeza: uma ambiguidade que é adequada vista a performance do nobre paternalismo com o qual ele conquista Eduardo a fim de explorá-lo” (POSSO, 2009, p.38).

A análise demonstrada por Posso (2009) a partir da leitura de entrevista do autor da narrativa contribui para o esclarecimento da identidade conflituosa do adido militar, da indecisão entre a aparência e a essência da personagem. No trabalho e em casa, ele é o coronel e ditador, Vianna, mas na “zona de pegação”, é a Viúva Negra, sadomasoquista, prefere relacionar-se com homens rudes, gente da pesada. Apesar de na narrativa, o narrador parecer mostrar uma identidade sofrida dos conflitos inerentes à orientação sexual da personagem, inclusive a faz parecer outra personagem: “No rosto da Viúva Negra os olhos do coronel sorriem agradecidos e confiantes” (SANTIAGO, 1991, p.65). O agradecimento e sorriso estampados na face da Viúva Negra – o coronel Vianna – é a confirmação de que seus planos entrelaçam Eduardo na sua teia.

Na primeira parte da narrativa, quando ela quer conseguir a confiança de Eduardo, o coronel mostra-se solícito, de caráter paternalista, religioso, respeitável, bom amigo da família, arrumara um emprego para Eduardo, no Consulado brasileiro, em Nova Iorque, por amizade ao pai deste, desde os tempos de escola. Inclusive, depois que o Vianna recebe Eduardo no aeroporto e, feitas as devidas apresentações, indaga-

o sobre o amigo da adolescência: “[...] o Vianna perguntou como ia o Sérgio, bem, muitas lembranças, e começou a rememorar a juventude dos dois em Belo Horizonte na década de 40, com frases intercaladas por minutos de silêncio [...]” (SANTIAGO, 1991, p.44).

Vê-se que o diálogo mantido entre o adido militar e Eduardo é marcado pelo tom do discurso memorialista, no qual o Vianna parece expressar uma visão saudosista da amizade entre ele e Sérgio, o que se lê como parte da sua estratégia para ganhar a confiança do jovem. Depois que Eduardo chegara à Nova Iorque, tornou-se amigo do coronel apesar da diferença de idade entre eles como menciona Stella: “Hoje somos amigas íntimas, dizia um, e acrescentara o outro: A minha melhor amiga íntima, apesar da diferença de idade” (SANTIAGO, 1991, p.44). Contudo, esta é apenas uma estratégia da Viúva Negra para aprisionar o jovem brasileiro na sua teia, uma vez que ele precisava encontrar alguém de extrema confiança para se tornar seu álibi.

*Será que o Vianna sabe, caminhavam em silêncio pelo barulho de Nova Iorque como dois nadadores em raias diferentes, claro que sabe o papai teve que justificar o pedido de emprego. O Vianna realmente sabia de tudo com todos os detalhes, e espreitava Eduardo pelo canto do olho dando graças a Deus pelo Sérgio lhe ter enviado sem querer um anjo salvador, espreitava-o com o fim de fazer dele, no momento preciso, um cúmplice de suas sacanagens, precisando como estava de desafogar desde que tivera de dar um chute bem dado no seu chofer particular, um gringo espertalhão de Oklahoma (SANTIAGO, 1991, p.47. *itálico da obra*).*

Os trechos em itálico representam a voz de Eduardo, enquanto o resto do discurso é a voz do narrador que procura desvendar para o leitor o modo como o adido militar percebe Eduardo, o “anjo salvador”. O “anjo” é entendido nessa acepção, embora irônica, como, o inocente que o ajudará no momento em que ele precisar. A partir do olhar o coronel procura ir envolvendo o jovem nos seus planos de ocultamento da sua identidade homoafetiva, isto é “cúmplice de suas sacanagens”. Ele já sabe que o Eduardo também o é, como deduzira o próprio jovem em seu pensamento, uma vez que Sérgio, certamente revelara porque estava enviando o filho aos Estados Unidos.

Aos pouco o Vianna vai conseguindo aproximar-se e conquistar a confiança do jovem à custa da indicação para o emprego no Consulado brasileiro, dos almoços toda quarta-feira no “pequeno e discreto restaurante da rua 82, no East side” (SANTIAGO, 1991, p.21). Há o episódio da revelação da identidade homoafetiva, o que só se conta a alguém muito próximo, sobretudo, no caso do Vianna que precisava de um confidente,

culminando assim com a aproximação entre eles por existir um fato que os ligava – a orientação sexual. Com isso, o coronel ganha a fidelidade e reconhecimento do novo amigo, pois o último, ao saber do dissabor causado pela vida dupla que o primeiro leva ainda o ajuda a alugar um apartamento usando faceta peculiar ao crime de falsidade ideológica. Entretanto, Eduardo não percebe que nesse jogo ele seria o único prejudicado, desta feita o leitor é advertido das estratégias do coronel.

“Não sei como te agradecer.”

“Uma mão lava a outra”, disse o Eduardo ironicamente, mas o Vianna viu naquelas palavras a eficiência de seu plano. Era um estrategista de mão cheia. Tinha grande admiração por si, por Eduardo e, mais uma vez agradeceu a Sérgio, a Deus, a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e a todos os anjos da guarda por terem feito Eduardo cruzar o seu caminho. (SANTIAGO, 1991, p.58).

As palavras de agradecimento do Vianna são apenas uma face da sua fidalguia como parte da expressão trazida pelo seu prenome, uma vez que ele sente que agora Eduardo estava de fato entrelaçado nas teias tecidas pela Viúva Negra. Embora Eduardo expressasse que um dia ainda pudesse precisar dos favores do adido, o que este faz questão de parecer não ouvir, o narrador deixa evidente quando valoriza o pensamento do coronel. O ato de não ouvir a Eduardo permite que o leitor possa inferir que o adido militar não pretendia atender a nenhum pedido de ajuda vindo do amigo, pois o jovem deixara-se ludibriar, como pretendia o militar. Há também o episódio da pichação e arrombamento do apartamento, no qual Eduardo ajuda o Vianna, depois de procurado por este para desabafar sobre o que acontecera. Inclusive, compra-lhe roupas novas para que ele não vá para casa vestido na fantasia de Viúva Negra.

“É um segredo, Eduardo. Confio em você. Confio em você como nunca confiei em nenhuma outra pessoa”, o Vianna já não exigia, implorava. Tinham pintado cruces suásticas por todos os lados e escrito “nazista”, “torturador”, “fascista”, “pig”, “gorila”. Ele ficou no meio da sala atordoado com as cores, os desenhos e os dizeres, e de repente, disse ele, tive a impressão de que estava no meio do campo recebendo a maior vaia da galera. Gritavam aquelas palavras contra ele, xingando. Uma zoeira infernal de quebrar os tímpanos. Veio o silêncio de novo. Saiu correndo para o quarto. Tinham dado sumiço com a roupa. Levaram tudo: terno, camisa, gravata, relógio, sapatos, cartões de crédito, carteira de motorista, de oficial do exército, tudo (SANTIAGO, 1991, p.64).

Observa-se que a repetição do verbo “confiar” usada pelo coronel reforça a ideia da afeição que o coronel nutria por Eduardo e o medo daquele de que sua outra identidade fosse revelada a qualquer instante e, com isso ele viesse a perder a fama que tinha no Exército. Entretanto, o que nem o Vianna ou Eduardo sabem é que são os guerrilheiros comunistas brasileiros radicados em Nova Iorque que fizeram as inscrições nas paredes do apartamento em contraposição aos crimes de tortura praticados pelo coronel nos primeiros anos do regime militar. Essa ação é esclarecida em “[...] quando os guerrilheiros, procurando acertar as contas com o Coronel – por ter sido um torturador no Brasil a serviço do regime militar – vandalizam o apartamento [...]” (POSSO, 2009, p.39).

A vingança contra o adido militar é organizada pelo grupo de guerrilheiros brasileiros a partir das informações repassadas a eles por Carlinhos, o qual observava as conversas ao pé-do-ouvido entre o Vianna e Eduardo, durante os almoços, às quartas-feiras. E, passara a suspeitar de que os dois eram cúmplices e trocavam informações sobre os acontecimentos do Brasil e de Nova Iorque. Mas Eduardo, somente se angustia depois de ter sido procurado pelo FBI para dar explicações sobre o contrato do aluguel em nome de Mario Correia Dias, o estudante inexistente, o qual supostamente iria morar no apartamento e, a “suspeita de que guerrilheiros comunistas estão por trás do grafite antifascista nas paredes” (POSSO, 2009, p.39). As ideias contidas em Posso (2009) passam quase despercebidas pelo leitor devido à fragmentação da narrativa e da identidade das personagens. Por outro lado, na parte final, a Viúva Negra mostra seu lado sádico e frio ao considerar o seu “anjo salvador” um fraco e ainda despejar sobre Eduardo que já estava angustiado com toda a situação em que se vira envolvido.

O comportamento do Vianna demonstra a face da ditadura militar, pois ele se vale dos artifícios dos quais necessita para não ter sua identidade oculta – a homoafetiva – revelada, conseguindo livrar-se de todos que poderiam ameaçá-la. Por isso, evoca-se a face da aranha (*Latrodectus tredecimguttatus*), que se livra de todos os seus parceiros quando satisfeita a sua necessidade, como acontece com o “chofer”, a quem despedira acusando-o de roubo e com o próprio Eduardo. Sendo que do último, a diferença recai sobre o fato de não haver entre eles nenhum contato sexual, mas o aproveitamento do adido militar na ocultação da identidade homoafetiva.

Desse modo, o autor mergulha na representação das identidades sexuais homoafetivas explicitando a razão de assumirem tais personalidades, saindo do

universo dos enrustidos para a representação das travestis. Contudo, o narrador não dá destaque à afrodescendência das personagens. Na narrativa, incluem-se ainda outras personagens mesmo que não homoafetivas ajudam a compor as histórias de cada um, enfocando o universo da diversidade como o professor universitário, bissexual e militante clandestino Marcelo, o voyeur e paraplégico, professor Aníbal e sua esposa, a libidinoso Leila. Por essa razão, compreende-se que essa obra desafia o leitor a buscar através da hermenêutica a junção dos seus fios de modo a explicar a presença dos elementos nela imbricados, o que não é possível devido às dobradiças da narrativa e das personagens.

Os discursos literários acerca das representações das identidades sociais à luz da perspectiva dos estudos culturais obedecem ao apresentado por Hall quando admite que o sujeito pós-moderno apresenta uma identidade movente ou fragmentada, uma vez que para ele: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo constantemente deslocadas” (HALL, 2014, p.12). Essa afirmativa demonstra que um mesmo sujeito, no caso, o sujeito homoafetivo negro, assume diferentes identidades que são influenciadas pelos processos culturais vivenciados por eles em conformidade com a perspectiva de seus autores, o que se vê de modo contundente nas representações da homoafetividade em *Stella Manhattan*.

A noção de identidade proposta por Hall (2014) é vista em: “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis” (BAUMAN, 2005, p.17). Por essa razão, ressalta-se que o sujeito da pós-modernidade não pode ser demarcado por uma só identidade, uma vez que a complexidade de relações que o envolve estabelece o seu “entre-lugar” no mundo. Isto é, o homem apresenta sempre uma identidade fronteiriça, o que pode ser aplicado à identidade do sujeito homoafetivo, sobretudo, no grupo das travestis como Stella Manhattan, que se veste de mulher e se comporta como tal, porém é um corpo masculino.

Essa classificação dada à narração e às personagens consiste no fato de que existe uma série de deslocamentos das ações da narrativa e dos brasileiros exilados em Nova Iorque, os quais continuam a ter sua visão voltada para o país de nascimento. Enquanto isso, eles são também observados pelos norte-americanos e personagens com as quais se relacionam (BARBOSA, 2005). Para isso, é fundamental compreender

que Eduardo/Stella Manhattan é posta pelo narrador como a personagem mais subvertedora, pois a identidade *queer* da personagem reforça essa manifestação, Eduardo pensa em Bastiana, na família ao mesmo tempo em que busca seguir a vida. No caso, atua como se fosse um jogo de espelhos, no qual todas as outras voltavam seu olhar para ela. Sobre essa relação, afirma-se:

Tal espelhamento ocorre, por exemplo, no modo como elas vivem sua sexualidade; cada uma delas se compõe de camadas de homossexualismo, sadomasoquismo e “perversão”, formando uma cadeia de personagens (Stella → Eduardo → Vianna → Paco → Leila → Aníbal → Marcelo) que permutam essas camadas. Assim se faz adequado o emprego da seta bidirecional para se referir a Eduardo → Stella, indicando-se um intercâmbio, em lugar de se usar uma barra, significando a exclusão (BARBOSA, 2005, p.147).

Incluem-se ainda nessa classificação a multiplicidade da sexualidade das personagens e sua multiplicação a contar pelas que são também homoafetivas – Eduardo/ Stella, Vianna/ Viúva Negra e Paco/ Lacucaracha. Além dessas, outras personagens se destacam também por suas personalidades multifacetadas, de modo que a rotatividade dos deslocamentos é imposta ao leitor para que compreenda a narrativa, embora seja um desafio reunir os fios fragmentados do discurso literário que aproxima o romance em questão da arte poética concretista. Pois, quando se toma a análise da construção do romance é observado que o autor utilizou o mesmo recurso presente na construção das personagens, como afirmado em:

Outro aspecto importante em **Stella Manhattan** diz respeito à construção da narrativa, que, assim como a das personagens, ocorre de maneira fragmentada e múltipla: os núcleos da trama não se fecham, há sempre um suspense no final de cada capítulo, sendo que o próximo começa com um diferente núcleo narrativo, enfocando outras personagens. Aparentemente, um grupo de personagens não tem nada em comum com o outro; contudo o que acontece é que a proximidade deles está justamente na fragmentação, na hibridez, na multiplicidade e na reversibilidade de faces e modos de expressão (BARBOSA, 2005, p.147, **negrito meu**).

Conforme o fragmento, observa-se que o romance é iniciado de modo multifacetado com um trecho da marchinha carnavalesca “Jardineira”, de Humberto Porto e Benedito Lacerda, composta em 1938, e imortalizada por Orlando Silva, no carnaval carioca do ano seguinte. A citação da canção interpõe a reflexão sobre a

possível tristeza da personagem Stella Manhattan que a cantarola pela saudade que sente da terra natal. Sentimento esse que é contrastado pela expressão “*Wonderful morning! What a wonderful feeling!*”¹⁷. Verso cantarolado em silêncio pela personagem enquanto abre a janela do apartamento onde mora e respira o ar frio e poluído de Manhattan. Nesse aspecto, verifica-se a ironia da personagem em relação ao espaço que habita e a fragmentação pela justaposição entre os versos da canção carnavalesca que abre a narração e os versos da canção estadunidense de Ray Charles.

Percebe-se também que, somente depois de apresentar o espaço onde vive Stella Manhattan é que o leitor conhece sua outra identidade – a de Eduardo Costa e Silva, funcionário do Consulado Brasileiro, nos Estados Unidos e, por último, como ele chegou lá. Além desse quadro, na identificação da personagem-título nota-se que o final de um capítulo não é retomado no seguinte, assim como ocorre nas narrativas tradicionais, conforme se verifica entre a primeira e segunda divisão do capítulo um, citado a seguir.

Mas o que fica borbulhando insistentemente na tolinha da sua cabecinha é a palavra amor, borbulhando glup glup glup, como peixinho dourado em aquário de restaurante e, mais solta bolhas glup glup, mais os olhinhos de peixe frito de Stella cismam pelos quatro cantos da sala, glup glup, atrás de alguma coisa que relembre a noite passada. Rickie em nada tinha tocado, entraram direto para o quarto e de lá saíram direto para a porta de saída, não sem antes – se me e porque não foi só pelos... autocensura o final da frase criando suspense para si mesmo.

2

Stella Manhattan, aliás Eduardo da Costa e Silva, com terno da Bloomingdale's, camisa de colarinho abotoado e gravata de listras oblíquas dos Brooks Brothers, há ano e meio chegou mal vestido, medroso e deprimido a Nova Iorque. Apesar de não ser da carreira, veio para trabalhar no Consulado Brasileiro lá no Rockefeller Center. Puseram-no na seção de passaportes, com a função de atender o público (SANTIAGO, 1991, p.16).

Mediante o trecho do romance, ratifica-se a afirmação de Barbosa (2005), uma vez que os romances nos quais se trabalha com uma perspectiva da narração não dobradiça, a narrativa continuaria no sentido de fazer o leitor entender o fim da relação após Rickie ter deixado o apartamento de Stella. Por outro lado, a segunda parte do capítulo trata apenas da apresentação de Eduardo, do modo como agora ele se veste contrastando com o modo como o mesmo tinha chegado aos Estados Unidos e, ao final esclarece que o tinha posto naquela função: “Fora o coronel Vianna, a pedido de um

¹⁷ Manhã maravilhosa! Que sensação maravilhosa! (tradução livre)

amigo na juventude e pai de Eduardo, que conseguira para este o emprego no consulado” (SANTIAGO, 1991, p.22).

Por sua vez, aparentemente, não há qualquer associação entre as personagens, contudo, elas se justapõem por alguma característica comum, seja o local de nascimento, a relação da família, a sexualidade ou até mesmo as amizades. Todavia, o adido militar mesmo tendo atendido ao pedido do pai de Eduardo e acolhido a este, inclusive lhe arrumado um emprego não se conhecia as verdadeiras intenções do coronel, pois a Viúva Negra ao escolher suas presas age silenciosamente. Nessa perspectiva, menciona-se que esses contatos são semelhantes a peças que se abrem e se fecham, recriadas de modo contínuo tal qual ocorre com as figuras geométricas usadas na estética cubista e na poesia concretista. Dessa última, o autor afirma em entrevista a Joëlle Rouchou e Júlio Castañon Guimarães o porquê da aproximação de sua poética com o concretismo:

Naquela época estava fazendo doutorado e ensinando literatura no exterior. A admiração pelos concretos e a aproximação a eles se explicam por muitas razões. A primeira e a mais importante delas é que o trabalho do grupo paulista correspondia ao espírito experimental cosmopolita, predominante nas artes metropolitanas da época e da minha simpatia pessoal. O Brasil parecia ter acertado o relógio das artes, como teria previsto um Oswald bem otimista. Tanto que, com certa regularidade, pude enviar as novidades editoriais para o Haroldo (entre elas, lembro-me, os primeiros livros do canadense Marshall McLuhan e as traduções para o francês do poeta russo Klebnikov) (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p.259).

Ao perceber a aproximação entre o autor e os poetas concretistas, no fim da década de 1960, período em que é situada a narrativa de Stella Manhattan e, em que o autor estudava o doutorado e também lecionava literatura nos Estados Unidos, procura-se compreender, por outro lado, que a obra remete o leitor a essa experiência do autor, uma vez que ele é entendido como o “organismo vivo por trás da narrativa”. E, com isso, entende-se o motivo de o autor utilizar das explicações ensaísticas intituladas – Começo: o narrador – que promove uma ruptura brusca na narração entre o segundo e o terceiro capítulo da narrativa. Sobre essa descontinuidade da narração ele afirma: “Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação” (SANTIAGO, 1991, p.86).

O caráter da descontinuidade evidente em “Começo: o narrador” serve para sustentar a fragmentação da narrativa cumpre a função da metalinguagem à medida

que nele há uma reflexão ensaística sobre as inovações no campo da arte, literatura e da liberdade criacionista. Há também nela, a inserção do pensamento do autor, no qual ele menciona as leituras que tem da obra do poeta João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) e a energia desperdiçada pelos autores na produção de obras as quais não acrescentam nenhuma inovação. Isso o leva a mencionar:

Lembro-me de uma frase do João Cabral que diz que a norma foi dada ao homem, ou melhor, foi inventada pelo homem para assegurar a satisfação da necessidade;
o poeta quer dizer que o que sai da norma é desperdício de energia, é energia jogada pela janela dos maus resultados ou no lixo das boas intenções.
Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação [...] (SANTIAGO, 1991, p.70).

No fragmento, o autor que é “organismo vivo”, recorre às lembranças da experiência enquanto leitor do poeta-engenheiro, as quais estavam repousadas no seu baú da memória, de modo que assume a função do narrador em primeira pessoa e sujeito da ação criadora. Para Silviano Santiago, quando a construção literária da “modernidade tardia” é aceita como normativista, presa a um modelo tradicional academicista, o escritor que a aceita padece da ausência de imaginação, uma vez que pretende apenas imitar um modelo alheio. Sobre essa situação o autor revela:

Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe da escola (SANTIAGO, 2000, p. 17).

A crítica que o autor faz à imitação de processos alheios nas obras da modernidade tardia, em contexto latino-americano, resgata a ideia de que a arte não pode nem deve atender a normas, mas deve primar pela liberdade de criação, acolhendo o processo individual e sôfrego da escrita. Situando essa manifestação no romance de Silviano Santiago, ele foge a esse estereótipo que critica severamente, embora o leitor perceba que seu processo criacionista pautado no construtivismo encontre associação com o que é exposto nas obras de Lygia Clark e Hans Bellmer.

A retomada da memória demonstra um contraponto às ideias do poeta-engenheiro quanto à normatividade do fazer artístico, pois para ele precisa-se respeitar a liberdade criacionista. Embora, o narrador concorde que, na criação da arte contemporânea, existe a metáfora do “desperdício de energia”, uma vez que a produção artística da contemporaneidade também exige labor. Por essa razão, entende-se que: “em nossos dias, existem dois polos de manifestação artística, intermediados por uma diversidade de expressões de arte: o da cultura de massa e o da vanguarda” (CADEMARTORI, 1986, p. 73).

No tocante a personagem Eduardo, protagonista do romance, tem identidade não estática, faz parte dessa estrutura movente que é a narração e se liga às outras personagens como se preso por dobradiças, mantém a perspectiva da multiplicidade. Sobretudo, quando Stella aparece como um múltiplo de Eduardo: “Calma, Edu, calma, re-lax”, responde Stella, “não vai ficar aí pensando que chegou o fim do mundo. Vai ver que ele que entrou numa fria, aquele masoca. Não te telefonou de casa é óbvio” (SANTIAGO, 1991, p. 42). Essa característica permite que o narrador possa mexer com Eduardo continuamente, explorando assim diferentes planos e guiando os leitores a se prenderem no romance, tentando ligar os múltiplos ganchos deixados em cada capítulo pela personagem, aproximando-se assim dos homens da sua época.

O que Eduardo realiza é uma exploração de seu potencial enquanto ser humano, sem uma preocupação com o uso de máscaras ou a revelação de qualquer essência; o que ocorre é o uso prazeroso do corpo, na descoberta da multiplicidade da vida e de suas possibilidades. É o caso de se admitir juntamente com o autor: “Nós somos vários.”, ou seja, as subjetividades são rede e podem se suplementar. Essa atitude também é, de alguma forma, uma resposta ao desmanche que o sujeito vive na atualidade; diante de uma sociedade violenta e consumista, produtora de uma enorme quantidade de lixo, torna-se difícil ser otimista e fazer projeções positivas para o futuro (BARBOSA, 2005, p. 148).

A dimensão ocupada por Eduardo no romance desde a sua tristeza quando abre a janela da sala do apartamento, o trabalho no consulado, a vida junto à família no Brasil, as memórias que ele conserva da negra Bastiana, a amizade e cumplicidade com o Vianna. E, depois, as trocas de confidências com o vizinho Paco, o reencontro com Marcelo, seu colega do tempo da Faculdade, a relação amorosa com Rickie e até mesmo o desfecho da narrativa contribuem para essa mostra da multiplicidade. Por essas relações e constantes deslocamentos identifica-se a personagem como peça de um

tabuleiro de xadrez, o que pode ser entendido como uma metáfora de todo e qualquer “sujeito sociológico” como atesta Hall (2014).

Quando constatada a relação entre os estudos acerca da categoria identidade de Stuart Hall e as personagens dobradiças de Silviano Santiago como circunscritas pelo signo da linguagem, nota-se as suas instabilidades e arbitrariedades, podendo ser modificadas por suas relações. Por isso, assume-se que a identidade dobradiça evidente em *Stella Manhattan* é uma metáfora que alude ao homem da “modernidade tardia” devido à sua intrincada rede de relações indivisíveis e múltiplas sem aprisionamentos ao passado ou ao vir-a-ser.

O significado é inerentemente instável, ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis (HALL, 2014, p. 26).

À medida que é Silviano Santiago, no processo de construção da narrativa, quem estabelece a condição de dobradiça às suas personagens, elas são obrigadas assim como as dobradiças que sustentam as portas e janelas de casas e armários à instabilidade de ações. Nessas, o abrir e fechar torna-se um movimento contínuo a ser executado, o que permite elucidar que as identidades culturais e sociais sigam a mesma cadência dos movimentos, ou seja, não são estruturas fixas, imutáveis, antes se exige delas a resignificação das suas ações. Por força da instabilidade e da presença da diferença, as estruturas que ligam as personagens e a narração de *Stella Manhattan* não encontram o atamento dos fios que tecem a teia em que estão imbricadas. Assim, o interesse do autor é “o de exigir do leitor que curta o texto, diversos recursos podem ser utilizados para causar o que os formalistas russos chamam de ‘estranhamento’” (SANTIAGO, 2000, p.131).

O espaço físico da narração começa a ser demonstrado a partir da indicação do local onde está Stella e a data “Ilha de Manhattan. Nova Iorque, 18 de outubro de 1969” (SANTIAGO, 1991, p.11). Além da cidade, há o apartamento de Stella, o apartamento de Paco, a sala do apartamento do professor Aníbal, o restaurante, onde o coronel Vianna e Eduardo costumava almoçar as quartas-feiras. Também há no romance, os espaços destinados à “pegação” – as ruas, praças e bares do Village, incluem-se ainda nesse conjunto, outras ruas e o cais do porto, e o apartamento alugado por Eduardo a pedido do Vianna “na avenida Amsterdam entre as ruas 75 e 76” (SANTIAGO, 1991,

p.57). Ressalta-se que os “locais de pegação” são aqueles destinados aos encontros amorosos dos homoafetivos ou heterossexuais, todavia, no romance, este espaço é destinado apenas aos primeiros, sobre ele diz-se:

Lugares de pegação. Eduardo compreendeu em silêncio e depois em voz alta. Mostrando-se interessado no avivar dos olhos, Lacucaracha pegou o trem andando e foi falando que Nova Iorque era o paraíso da terra, *tú no puedes imaginar, chico, hay de lo bueno y de lo mejor*¹⁸, e foi logo enumerando as possibilidades sem perceber que o rosto de Eduardo se tornava sombrio, fechando-se numa careta enquanto o seu corpo sentado se encolhia – recuando-se ou sentindo-se acuado – contra o braço do sofá, dissociando-se da postura cúmplice e displicente que tinha manifestado desde que tinha entrado no apartamento.

Depois de passar pelo Village, suas praças, ruas e bares, e mais outras ruas e o cais do porto, *con los camioneros, una maravilla durante el verano, chico, tú lo verás*¹⁹, Paco entrou no capítulo dos cinemas, cuidado! mas muito cuidado mesmo com os da rua 42, e o rosto de Eduardo se contraiu tentando um último autocontrole, e mais força fazia para nada demonstrar, mais os músculos enrijecidos do rosto exprimiam a turbulência que lhe passava pelo corpo e o pulverizava em mil pedacinhos que uma força maior de contração tentava desesperadamente soldar (SANTIAGO, 1991, p.35).

Os espaços destinados à “pegação” são considerados como o lugar ideal para que as identidades consideradas transgressivas como a homoafetiva, pela marginalização que recai sobre a mesma diante do olhar social é que o desejo desses sujeitos pode ser exposto. Por sua vez, a identidade dada a esses lugares permitem que eles sejam vistos como o lugar ideal da homoerotização, e também de acordo com a categoria em que os homoafetivos se enquadram. Na narrativa, por exemplo, o espaço para a Lacucaracha e Stella pode ser a rua, o cais do porto, contudo, para o Vianna, devido o fato de ele ser casado, adido militar e bissexual, o espaço necessita ser mais privado, por isso, ele pede a Eduardo que alugue o apartamento. Embora, ocasionalmente ele seja visto nos locais públicos, mas nestes, ele veste a fantasia de Viúva Negra a fim de que não seja reconhecido como o coronel Valdevinos Vianna.

Quando se considera os “lugares de pegação” como o sendo o local onde os homoafetivos podem libertar-se sem o uso das máscaras sociais, toma-se esse espaço “o gueto” como referência identitária, sobretudo, para aqueles que camuflam a orientação homoafetiva – os enrustidos. Por essa razão, considera-se que este ambiente contribui para dar visibilidade aos desejos sexuais desse grupo, o que também pode ser lido como uma identidade performática do sujeito e ainda como uma

¹⁸ Tu não podes imaginar, menino, há do bom e do melhor. (tradução livre)

¹⁹ Com os caminhoneiros, uma maravilha durante o verão, menino, tu os verás. (tradução livre)

não rigidez da identidade. Nesse caso, situa-se a personagem Vianna, que devido o seu ofício e casamento trajava-se de terno e gravata, de um lado, e de roupas de couro negro e curtia um sexo sadomasoquista com negros ou porto-riquenhos, de outro.

O Vianna foi enumerando as mil dificuldades que tinha para transar numa legal em Nova Iorque, ainda mais que gostava agora de gente barra pesada e não enfeitava também negro ou porto-riquenho, e em Nova Iorque se a pessoa não estiver vestida a caráter nada feito. Só de uniforme. Cada um com o seu. Por isso tinha umas roupas de couro escondidas em casa e já não sabia mais como continuar a escondê-las sem levantar suspeitas da mulher. Pensou em guardá-las no consulado, no seu escritório. Não dava pra ficar entrando e saindo de valise na mão, iam pensar que tinha virado muambeiro. Já pensou, Eduardo, se pega fogo no consulado. Abrem a gaveta e bumba! Me expulsam do Exército. As vezes dava para trocar de roupa dentro do carro. Entrava num estacionamento mais afastado do centro vestido de terno e gravata e de lá saía com calça e blusão de couro. Guardava tudo no porta-malas. Tinha medo do carro ser roubado um dia, você conhece Nova Iorque, não brincam em serviço, e nem queria pensar na polícia encontrando a parafernália toda: botas estilo caubói, cinto e casaco de couro fantasiados com arrebites prateados e mais o quepe. Nem queria imaginar o bode.

Eduardo já viu que a transa não era nada fácil para a Viúva Negra. Eduardo concordava com a cabeça (SANTIAGO, 1991, p.55).

Percebe-se que o coronel Valdevinos Vianna tinha medo das ações das outras personagens e instituições com as quais mantinha alguma relação, uma vez que ele é consciente do rechaçamento social aos que se identificavam como homoafetivos à época. É devido a esse medo que ele vê em Eduardo um igual, com quem pode confidenciar os seus segredos mais íntimos, como a falta de sexo: “Estou matando cachorro a grito”, “Sabe lá o que é passar a primavera e entrar o verão adentro chupando dedo” (SANTIAGO, 1991, p.56). As expressões carregam o tom coloquial por expressar a afinidade que era construída entre as personagens. A multiplicidade do eu apresentada na identidade do coronel Vianna faz parecer que o narrador dá a ele a identificação do sujeito *queer*, à medida que reprime e camufla a orientação homoafetiva a partir do casamento com o sexo oposto.

O tempo da narração é cronológico, marcado por datas: “18 de outubro de 1969”, “em abril de 1968”; horas: “seis horas da manhã”, “lá pelas dez e meia”; dias: “dias mais tarde”, “quarta-feira”, “era sábado” e; advérbios ou locuções adverbiais de tempo: “No dia seguinte” (SANTIAGO, 1991). Porém, com marcas digressivas e traços do tempo psicológico, demonstrando assim a multiplicidade que evidencia as dobradiças existentes na obra de Silviano Santiago.

No que se refere à linguagem ela é também múltipla, uma vez que agrega línguas diversas como o português, inglês e o espanhol como forma de mostrar a variedade de

povos que habitam o espaço estadunidense na condição de exilados. Seja por força da Ditadura ou por outras questões como o trabalho ou de cunho pessoal, como é o caso de Eduardo, que devido à descoberta da homoafetividade é mandado pelos pais para longe da família. A linguagem usada na obra é capaz de recriar e problematizar, simultaneamente, as dificuldades inerentes à existência dos sujeitos homoafetivos, inclusive, quando o narrador reflete acerca das ações do homem, situando-as entre o real e a ficção.

Nessa situação, o uso que o narrador faz da linguagem dá ao leitor a impressão de que ele deixa de lado o discurso ficcional no qual estaria inserida a construção da personagem literária e passa a tratar de seres reais que podem ser vistos em quaisquer contextos socioculturais. É nessa dimensão do discurso que pode ser situada a condição existencial dos homoafetivos – a do entre-lugar – na qual cabe ao leitor para analisá-la que “se enriqueça de uma camada de significação suplementar e encontre trampolins menos intuitivos para o salto da leitura” (SANTIAGO, 2000, p.7). Essa perspectiva é ratificada em:

Às vezes uma ação – sem quê nem por quê – canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la e a ordem de basta, silenciosa e obscura, não chega até os nervos, não é transmitida aos músculos que se relaxam então e há um transbordamento inevitável da energia que acaba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer. Sem um fim conveniente que lhe é imposto, de repente a ação sai do plano do real e prático para entrar nas terras do acaso (SANTIAGO, 1991, p.69).

Conforme o fragmento entende-se que o narrador exprime que toda energia gasta no exercício linguístico está relacionada às imposições das normas sociais que regulam a convivência social, no qual o desperdiçar as energias significa uma fuga ao que está prescrito na norma. Situar o romance *Stella Manhattan* nessa condição é, por sua vez, desperdiçar energia, romper com padrões universais da criação literária ao tratar das identidades homoafetivas. Até mesmo as personagens desse gênero são marcadas por grandes esforços, que em algumas ocasiões superam a sua força psicológica como se vê na busca do Vianna por um lugar para que possa realizar seus desejos sexuais e na paixão de Stella por Rickie.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As homoafetividades em *Stella Manhattan* são expressas a partir das perspectivas do *queer* e do *camp*, como marca da multiplicidade que constitui o campo de desenvolvimento da narração e das personagens. A identidade *camp* é alusiva da posição de contracultura à ditadura e a opressão em que viviam os sujeitos homoafetivos neste período, inclui-se também outros vocábulos que nomeiam os praticantes do amor entre iguais – bicha, fanchono e travestis. Outro aspecto peculiar, no romance, é a interação entre as personagens homoafetivas, mesmo que existam as relações danosas a uma delas, no caso, Eduardo/Stella – Vianna/Viúva Negra e entre Eduardo e Marcelo, pois o último apenas queria sondar o primeiro acerca da relação com o Vianna e a ditadura militar.

No que se refere à ditadura militar, esta é usada como parte do plano temático da narrativa para situar os exílios – afetivo/cultural e político. No primeiro, tem-se a presença de Eduardo como representante desta categoria, do segundo, os guerrilheiros (Marcelo, Carlinhos, Professor Aníbal e sua esposa), o Vianna, que é enviado para Nova Iorque porque sua imagem, no Brasil, estava em perigo junto aos contrários ao militarismo. Por último, há a presença de Paco, o qual se mostra insatisfeito com o regime castrista e vê em Nova Iorque o lugar ideal para viver sua identidade homoafetiva.

A escritura do artigo deu conta da análise das representações das personagens gays presentes no romance, inclusive recupera os papéis sociais e a identidade de cada um deles a partir da reprodução das suas ações na narrativa. São sujeitos moventes, forjados pelo meio onde vivem e carregam em si as marcas do tempo como o exílio forçado por conta dos conflitos políticos e pessoais, incluindo o identificar-se gay.

Por último, ressalta-se que a narração de *Stella Manhattan* inscrita sobre o plano das dobradiças, o qual se movimenta em fluxo contínuo, as personagens inserem-se dentro de uma nova conjuntura espacial, o que favorece assumir uma nova identidade como estratégia para o esquecimento do passado. A atitude de Eduardo é também a de Paco, assumem para si a identidade das travestis, Stella e Lacucaracha, respectivamente, numa clara proposta *camp* para reagir ao passado que as conduziu ao exílio forçado. Assim, o movimento da dobradiça configura-se como a liberdade adquirida pelo sujeito para contrariar as amarras sociais e preconceito que pesam sobre suas identidades.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Josane Fátima. Entre dobradiças e dobraduras: a construção da personagem em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *Brazil*, de John Updike. *Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v. 9, p. 1–281, dez. 2005. Disponível em: <http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/16-Josane-Fatima-Barbosa.pdf>. Acesso em: 17 out. 2015.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CADEMARTORI, Ligia. *Períodos literários*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios; 77).

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James N. & QUINALHA, Renan. (Orgs.). *Ditadura e Homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 27-52.

FIGARI, Carlos. *@s “outr@s” cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017. (Coleção Biblioteca de Filosofia)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

ROUCHOU, Joëlle; GUIMARÃES, Júlio Castañon. Silviano Santiago. Entrevista. *Revista Escritos*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 1, n. 1, pp. 259-284, 2007. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_11_Joelle_Rouchou_e_Julio_Castanon_Guimaraes.pdf>. Acesso em: 17 out. 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

O ENCONTRO DOS CAPITÃES DA AREIA COM OS ADOLESCENTES INFRATORES EM FORTALEZA: POR OUTROS FLUXOS DE MORALIDADES

THE MEETING BETWEEN CAPTAINS OF SAND AND ADOLESCENT TRANSGRESSORS IN FORTALEZA: THROUGH OTHER MORALITY FLUXES

Iraci Bárbara Vieira Andrade²⁰

INTRODUÇÃO

Este artigo busca refletir sobre a construção social do corpo desviante, a partir dos fluxos de moralidades que atravessam os jovens do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, e os adolescentes autores de atos infracionais, que estão em privação de liberdade no Centro Socioeducativo Dom Bosco (CSDB), em Fortaleza, Ceará.

O romance de Jorge Amado data de 1937, porém os temas abordados pelo autor continuam pulsantes na realidade brasileira. A miséria, a condição precária de crianças e adolescentes em situação de rua, a criminalização das classes pobres, permanecem sendo expressões da questão social nacional.

A obra é marcada pela denúncia social acerca da realidade de jovens abandonados, dos preconceitos sofridos, da ausência estatal²¹ e da produção de uma representação negativa sobre eles. Logo na abertura da obra, o autor traz uma reportagem acerca de um assalto praticado pelos Capitães da Areia²² e as respostas de algumas autoridades sobre esse fato.

Ao descrever o assalto, o jornal informa que esta é uma prática recorrente do grupo. Com o título de Crianças Ladronas, além da reportagem sobre o fato, o jornal traz algumas cartas, que seriam respostas à matéria jornalística. Há uma carta com o relato de uma mãe que afirma preferir o filho no grupo dos Capitães da Areia, do que em um reformatório, onde ele sofria diversas formas de violência por parte dos agentes do Estado; em outra, traz o relato do padre José Pedro, uma das figuras centrais da

²⁰ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Docente do Instituto Federal do Maranhão, campus Pinheiro. E-mail: iraci.andrade@ifma.edu.br .

²¹ Cabe aqui considerar que essa ausência estatal, na realidade, é no sentido de uma construção de políticas que viessem oportunizar esses jovens de alguma forma. Ao longo da obra fica evidente que o Estado se faz sim presente na vida dos Capitães da Areia. Contudo, essa presença se mostra a partir de mecanismos de violência e repressão.

²² Sempre que me referir à obra *Capitães da Areia* utilizarei as letras iniciais na forma maiúscula.

história, que realizava um trabalho com os adolescentes do reformatório, ratificando o que fora dito pela mãe; há também cartas do secretário do Chefe de Polícia, do Juiz de Menores e do diretor do Reformatório. Assim, desde o início, o leitor começa a ter conhecimento da representação dos Capitães da Areia na Bahia.

Contudo, a representação desses jovens enquanto perigosos, construída pela narrativa midiática e por algumas autoridades responsáveis por inseri-los em um processo de institucionalização, voltado para a punição de seus corpos, não revela a complexidade desses sujeitos. Atravessados por diversas moralidades, os Capitães da Areia são reduzidos por essas narrativas, pela elite baiana, pelas beatas ricas que frequentavam a igreja do Padre José Pedro.

E, aqui, traça-se a conexão com os jovens autores de atos infracionais em Fortaleza. Adolescentes apresentados sob um discurso de banditismo, tratados como “almas sebosas” ou “piranguinhos” pelos veículos de mídia da capital cearense. Os adolescentes das periferias são tidos como aqueles que levam medo para a cidade. Reduzidos a essa representação, assim como os Capitães, compreendo que o discurso sobre os sujeitos das classes pobres enquanto classes perigosas não foi alterado ao longo da história do país, ao contrário, é cotidianamente reafirmado pela mídia e pelas autoridades.

O CORPO DESVIANTE: AS REPRESENTAÇÕES QUE ATRAVESSAM OS CAPITÃES E OS ADOLESCENTES INSTITUCIONALIZADOS EM FORTALEZA

Como dito acima, a mídia possui papel central na construção de uma narrativa sobre o que Butler (2017) denominou como corpos que não importam. Adolescentes que praticam atos infracionais e as crianças abandonadas da obra representam esses corpos nesse artigo. Apesar do medo produzido a partir da existência dessas figuras torná-las quase que onipresentes na cidade cotidiana, elas quase sempre são invisíveis.

A antropóloga Alba Zaluar (1985), afirma que determinados indivíduos são colocados para longe dos olhos sensíveis da elite. Basta-nos perceber como as periferias se constroem longe dos grandes centros urbanos. As elites, nesses centros, produzem espaços para a manutenção até mesmo do seu lazer. Espaços estes que são dotados de certa esterilização social, onde sujeitos que possuem prestígio e status, não sejam submetidos à presença daqueles que Foucault (2008) ao pensar sobre o

desenvolvimento do capitalismo e da lógica neoliberal, chamou de inúteis sociais, devido a forma precária com que participavam da sociedade capitalista.

Os shoppings centers simbolizam muito bem esses espaços em nossos dias. Um lugar público, mas de uso privado. Em que pessoas com poder de compra podem transitar despreocupadas pelo espaço, e os sujeitos pobres que lá estão, possuem apenas a finalidade de lhes servir. Bauman (2009) alerta, com certa ironia, para o paradoxo dessa elite, que reivindica um espaço para o seu lazer, mas que constrói grandes bolhas estéreis, dos shoppings centers aos seus carros SUVs, que externo à cidade é vista apenas por detrás dos vidros.

Os Capitães da Areia eram postos “para correr” das vias que tinham bares e cafés frequentados pela elite baiana. Eram mal vistos pelas senhoras beatas da igreja do pe. José Pedro. Em certo episódio em que o Professor²³ pintava um homem em uma dessas vias, o guarda expulsou ele e Pedro Bala²⁴. Noutra vez, enquanto o padre estava em uma praça acompanhando os Capitães da Areia, que estavam encantados com um carrossel, uma frequentadora da igreja ao vê-lo com o grupo, fala: “O senhor não se envergonha de estar nesse meio, padre? Um sacerdote do Senhor? Um homem de responsabilidade no meio desta gentilha...” (AMADO, 2008, p. 81²⁵); no que o padre responde: “São crianças, senhora.” (CA, 2008, p. 81). A reação da mulher foi, após cuspir e de uma fala do padre, falar: “Isso não são crianças, são ladrões. Velhacos, ladrões. Isso não são crianças. São capazes de ser dos Capitães da Areia... Ladrões.” (CA, 2008, p. 81)

Jorge Amado, ao longo da obra, sempre destaca a condição de criança e adolescente dos Capitães, mesmo ressaltando a necessidade de uma maturidade precoce, devido às condições em que foram lançados. Tanto na obra de 1937, quanto no Brasil deste início de século XXI, a determinados sujeitos é negada a infância e a adolescência.

Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe

²³ Professor é um dos Capitães da Areia. Chamado assim pelo seu amor aos livros, desde que roubou um exemplar de uma casa. Ele era quem lia histórias e as notícias do jornal para o restante do grupo.

²⁴ Pedro Bala é o líder dos Capitães da Areia.

²⁵ A partir de agora, sempre que me referir a obra Capitães da Areia em citações diretas, farei pela abreviação CA, ano e página. Tanto para evitar repetições, como por compreender que o livro de Jorge Amado não é apenas um livro de consulta ou uma referência bibliográfica, mas parte central do texto. As falas dos personagens que serão trazidas ao longo deste artigo são tão centrais para a construção dele como as dos jovens entrevistados no Centro Socioeducativo Dom Bosco.

na vida da rua. E tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre responsáveis por si (CA, 2008, p. 244).

Entre 2013 e 2014, adolescentes das periferias passaram a ocupar os grandes centros comerciais das cidades, o fenômeno foi chamado de “rolezinhos”. Jovens periféricos, pobres, em sua maioria negros ou pardos, começaram a frequentar *shoppings centers* e ali cantar as suas músicas e a dançar seus ritmos. No entanto, foram expulsos com violência. O movimento tomou o debate nacional, evidenciando que alguns espaços são proibidos para determinadas pessoas, de determinadas cores e de determinada cultura, considerada inferior e marginalizada. Assim, tanto a praça que tinha um carrossel, quanto os *shoppings centers*, não são espaços produzidos para sujeitos constituídos a partir de signos de criminalização e marginalização.

Como ressaltado no início deste artigo, o livro inicia com uma reportagem do *Jornal da Tarde*, sobre um assalto que os Capitães fizeram na residência do comendador José Ferreira. Além de cartas com respostas das autoridades envolvidas, também havia a carta de uma mãe e do próprio Pe. José Pedro. Como parte da matéria, Jorge Amado escreveu um tópico intitulado “A opinião da Inocência”, apresentando o relato do “pequeno Raul”, neto do comendador.

Raul é tratado como uma criança, possuindo 11 anos de idade, é caracterizado como um inocente, “um dos ginasianos mais aplicados do Colégio Antônio Vieira” (CA, 2008, p. 14). Enquanto isso, o grupo dos Capitães da Areia eram retratados como algozes, principalmente o seu líder Pedro Bala, que teve uma conversa com o inocente Raul.

A primeira parte da reportagem, de imediato, já produz uma narrativa sobre aqueles menores²⁶ perigosos, chama-se *Crianças Ladronas*. Com os seguintes subtítulos: “As aventuras sinistras dos Capitães da Areia; a cidade infestada por crianças que vivem do furto; urge uma providência do juiz de menores e do chefe de polícia; ontem houve mais um assalto.” (CA, 2008, p. 11). Descreve os Capitães como um “bando que vive de rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a

²⁶ Utilizo aqui o termo menor, pois é o utilizado no livro. No entanto, devo frisar que este é um termo pejorativo, advindo da legislação que o país dispunha acerca das crianças e adolescentes: o Código de Menores. O primeiro foi criado em 1927 e o segundo em 1979 (período da Ditadura Militar), essa legislação tinha como objetivo o controle sobre crianças e adolescentes pobres, independente do cometimento ou não de atos infracionais. Com um direcionamento de classe evidente, esse documento foi substituído em 1990 pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, que passa a garantir os direitos e deveres de todas as crianças e adolescentes.

cem crianças das mais diversas idades, indo desde os oito aos dezesseis” (CA, 2008, p. 11).

Apesar da proximidade etária entre os Capitães e o inocente Raul, a estrutura narrativa que se impõe para cada um é diferente. Crianças e adolescentes pobres, periféricos, abandonados, não são como o neto do comendador, e nem serão tratados da mesma forma. Regina Novaes (2006) afirma que “jovens com idades iguais, vivem juventudes desiguais” (NOVAES, 2006, p. 105). Logo, as experiências de vida de crianças e adolescentes não são as mesmas, mesmo que compartilhem a mesma idade.

A narrativa atual sobre adolescentes autores de atos infracionais demonstra a manutenção de uma perspectiva punitiva sobre estes sujeitos. Assim como a reportagem do *Jornal da Tarde* e as cartas das autoridades que reclamam ações mais punitivas contra os Capitães da Areia, os veículos de mídia e suas páginas nas redes sociais virtuais trazem à tona a vontade punitiva da sociedade.

Em *Capitães da Areia*, o *Jornal da Tarde* diz:

O que se faz necessário é uma urgente providência da polícia e do juizado de menores no sentido da extinção desse bando e para que recolham esses precoces criminosos, que já não deixam a cidade dormir em paz o seu sono tão merecido, aos institutos de reforma de crianças ou às prisões. (Reportagem Crianças Ladronas, p. 11-12)

O *Jornal* também traz uma carta do secretário do Chefe de Polícia, em que ele considera injusta qualquer crítica à polícia acerca da contenção dos atos do grupo dos Capitães, mas afirma que: “[...] vai tomar sérias providências para que semelhantes atentados não se repitam e para que os autores do de anteontem sejam presos para sofrerem o castigo merecido” (CA, 2008, p. 15).

Em páginas das redes sociais dos jornais da capital cearense em reportagens que tratam de atos infracionais praticados por adolescentes, é possível perceber como as pessoas expressam o que Takeuti (2012) caracteriza como vontade punitiva. Em matéria do Diário do Nordeste, do dia 24/04/2018, sobre a captura de suspeitos do assassinato do ex-presidente de um dos principais times de futebol do Estado, é possível, a partir dos comentários, visualizar o clamor punitivo que atravessa a sociedade.

Um dos comentários afirma: “infelizmente não vai dá em nada! 16 anos ceifou um pai de família daqui a pouco tão solto cometendo outros crimes e assim continua a

insegurança”²⁷. Um dos suspeitos era um adolescente de 16 anos e pela fala acima, é possível entender que, assim como no *Jornal da Tarde*, ainda hoje a punição continua a ser solicitada sobre determinados corpos.

Dos Capitães da Areia aos adolescentes do Centro Socioeducativo Dom Bosco em Fortaleza, o que é perceptível é a construção de corpos-alvos da punição. A partir de uma imagem deteriorada (GOFFMAN, 2012), em que mesmo antes do cometimento de qualquer crime, já são vistos como sujeitos perigosos.

PARA ALÉM DO ESTIGMA - OUTROS ATRAVESSAMENTOS MORAIS

Os Capitães e os jovens do Centro Socioeducativo Dom Bosco são atravessados por esse imaginário do suspeito social, contudo, pouco se reflete sobre outras moralidades que atravessam esses sujeitos. Forjados pela construção social do desviante, os discursos produzidos pela sociedade invisibilizam outras perspectivas que também constituem esses adolescentes.

Esse sujeito, como afirma Foucault (2018), é constituído no interior das relações sociais, inseridos em um sistema de códigos e condutas, eles se estabelecem como sujeitos morais.

Ainda, segundo afirma Foucault (2018): “Por moral entende-se um conjunto de valores e regras de ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.” (FOUCAULT, 2018, p. 32).

Considerando que somos partícipes de vários dos grupos e instituições acima citados, além de outros, podemos ponderar que somos focos de atravessamentos de moralidades produzidas por todas elas. Subjetivamos condutas e valores dos mais variados grupos que fazemos parte e essa subjetivação não é diferente para os adolescentes infratores em Fortaleza, nem para os Capitães da Areia.

Ao longo do livro é nítida a construção de uma narrativa punitiva e enclausurada sobre os adolescentes que percorriam a cidade da Bahia. Para eles era reservado a punição violenta e o isolamento social, ou seja, a retirada desses sujeitos da sociedade deveria se fazer de qualquer maneira.

²⁷ As citações transcritas neste trabalho não passaram por qualquer tipo de correção gramatical, buscando manter a integridade do que foi escrito.

A sociedade baiana descrita por Jorge Amado e a sociedade atual, assim como suas instituições punitivas invisibilizam a complexidade desses sujeitos, forjados no interior de diversas relações.

Ao longo de suas trajetórias, esses adolescentes mobilizam diversos fluxos de moralidades de acordo com os espaços e com as pessoas com quem possuem contato. É importante salientar que não apenas as instituições aceitas socialmente como a família, a Igreja, a escola, são produtoras de valores e condutas, mas também os grupos em que estão inseridos esses jovens. No caso do livro de Jorge Amado, temos como grupo de pertencimento os Capitães da Areia, e, no caso de Fortaleza, temos as facções criminosas²⁸. Destacar esse ponto é fundamental, visto que na construção de uma representação sobre esses sujeitos é comum pontuarem a ausência de qualquer moral neles.

Tanto o grupo dos Capitães como as facções criminosas impõem formas de condutas aos seus integrantes, que devem ser seguidas. Caso não sejam, dispositivos punitivos serão acionados. Um dos primeiros exemplos da regência do grupo de crianças abandonadas na Bahia, por um sistema de códigos e regras trazidos pelo texto de Jorge Amado é quando Pedro Bala se torna chefe do bando, retirando a liderança de Raimundo:

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi puxar uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal (CA, 2008, p. 29).

Após esse episódio, todos reconheceram a liderança de Pedro Bala. Para além desse reconhecimento, o que nos interessa é como ele foi conquistado. O ato de Raimundo em atacar Pedro enquanto ele estava desarmado, é visto pelos integrantes do grupo como uma traição, ou como os adolescentes infratores de Fortaleza diriam:

²⁸ As principais facções criminosas que possuem domínio nos bairros da capital cearense são: Primeiro Comando da Capital (PCC), O Comando Vermelho (CV) e a Guardiões do Estado (GDE).

uma “pirangagem²⁹”. O ato de Raimundo choca-se com as condutas necessárias para o pertencimento ao grupo. Tal atitude, não conta com a legitimidade legal da sociedade, como o sistema de leis que temos na Constituição, mas é subjetivada da mesma forma pelos Capitães. A ação de Raimundo, mesmo que não esteja escrita em nenhum código de regulamentação formal, ainda assim, está inscrita no que corresponde o sistema de valores e condutas dos Capitães da Areia.

Foucault (2018) chamará de moralidade dos comportamentos também “a maneira pela qual é necessário conduzir-se – isto é, a maneira pela qual se deve constituir-se a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código” (FOUCAULT, 2018, p. 33). Constituir-se como sujeito moral não é apenas aceitar determinados códigos, mas também como nos conduzimos diante deles. Na perspectiva foucaultiana o sujeito moral não se constrói passivamente, a ele também é dada uma margem de transgressão. Completando seu pensamento acerca da moral enquanto um conjunto de valores e regras de ação, o autor também afirma que:

por moral entende-se igualmente o comportamento dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores. [...] (FOUCAULT, 2018, p. 32)

Os Capitães da Areia possuem um conjunto de valores muito bem prescrito, contudo, esse código não era acionado apenas entre eles, mas também na relação deles com a comunidade do cais. Isto é verificável na relação deles com Don’Aninha, por exemplo, que uma vez precisou da ajuda dos Capitães para resgatar uma imagem de Ogum, levada pela polícia em uma batida no candomblé. A mãe-de-santo Don’Aninha procurou Pedro Bala e expôs a situação. Apesar de não frequentar muito o candomblé, Pedro era amigo da mãe-de-santo e garantiu a ela que no dia seguinte levaria Ogum de volta.

Outras cenas trazidas pelo livro indicam a relação de afetividade que os Capitães possuem com os trabalhadores e moradores do cais. Como quando os Capitães foram

²⁹ O pirangueiro, segundo a gíria dos adolescentes em Fortaleza, é aquele indivíduo que não age de acordo com as regras do grupo. Neste sentido, o ato de Raimundo se expressaria como uma pirangagem, devido a covardia com que atacou Pedro Bala, como uma traição que fere as regras e valores do grupo.

chamados pelo João de Adão³⁰ para ajudar em uma greve por melhoria dos salários. Prontamente, Pedro Bala pôs o grupo à disposição e disse: “A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente” (CA, 2008, p. 262).

Lyra (2013), ao dissertar em seu estudo sobre os meninos armados do morro, traz o conceito de esferas de pertencimento, que o autor descreve como: “o conjunto de pessoas e lugares aos quais eles se sentem ligados afetivamente, afirma-se como produto direto de suas trocas sociais” (LYRA, 2013, p. 220). Para os Capitães da Areia, essa esfera de pertencimento não está apenas entre eles, mas nas outras relações que eles constroem, como com Don’Aninha, os trabalhadores do cais, o padre José Pedro e com Dora.

Com esta última, que é descrita como mãe, irmã, noiva e esposa dos Capitães, a relação construída foi de preenchimento de uma falta. Antes de tudo, Dora foi vista como a mãe que muitos daqueles meninos nunca conheceram. Dora costurava as roupas do Gato³¹, dava atenção à vocação e as histórias dos santos que Pirulito³² contava, ouvia atenta e com brilho nos olhos as histórias do Professor. Quando Pedro Bala disse que ela deveria ir embora, pois temia que ela fosse como uma “tentação” para os meninos do grupo, o Professor logo afirmou: “Não, Bala. É como uma mãe... Como uma mãe, sim. Pra todos...” (CA, 2008, p. 186).

Na relação de pertencimento com várias figuras de afeto (LYRA, 2013), os Capitães evidenciam outras moralidades possíveis, que fogem a perspectiva do crime. Retratados enquanto criminosos e perigosos que perambulavam pela urbe da Bahia, ao longo da obra é possível refletir como essas outras moralidades se entrecruzam e são operacionalizadas por eles em diferentes momentos. Os Capitães não são apenas o crime, mas também são crianças que tiveram sua infância anulada pelas desigualdades e precariedade social que atingem os indivíduos das classes pobres.

Esta condição de criança dos Capitães é retomada em vários momentos da obra, como quando brincavam no carrossel:

³⁰ João de Adão é amigo dos Capitães da Areia, um estivador do cais que conheceu o pai de Pedro Bala, o Loiro, que foi baleado enquanto fazia um discurso durante uma greve.

³¹ Gato era “o elegante do grupo” (CA, 2008, p.40). Ao longo da obra ele mantém um caso com Dalva, uma mulher mais velha.

³² Pirulito era o Capitão que queria ser padre. Ao longo da obra é evidenciado o seu dilema com a prática infracional do grupo e os dogmas da Igreja, visto que o roubo é considerado um pecado.

O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham lar, nem pai, nem mãe que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de *lorgnon*. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas do Grande Carrossel Japonês. (CA, 2008, p. 82)

Os jovens autores de atos infracionais em Fortaleza também instrumentalizam sistemas de moralidades que não apenas aqueles operados na *vida do crime*. Em diversas de suas relações é possível perceber a formação de pertencimentos: com a mãezinha³³, com o vizinho, com o trabalhador do seu bairro.

A pesquisa realizada para a minha tese de doutorado objetivou compreender como os adolescentes no Centro Socioeducativo Dom Bosco operacionalizam a punição enquanto um dispositivo de moralidade. Onde a punição sofrida por eles pelos agentes estatais como a polícia, o juiz, o promotor, os socioeducadores, e a punição instrumentalizada por eles próprios no âmbito das facções contra os seus inimigos estavam no interior de um sistema de códigos e de condutas.

Compreender, então, as vivências desses indivíduos nos grupos criminosos aos quais fazem parte foi imprescindível. A violência como punição não é acionada apenas contra eles, mas também por eles. Tal violência é uma demanda de setores da sociedade, vistos como mortos simbólicos, suas vidas não importam, não são passíveis de luto, nem causam comoção (BUTLER, 2019), como a vida do jovem Sem-Pernas³⁴, que se jogou à morte para fugir da guarda.

Os códigos e condutas das facções não abrangem somente os momentos de uso da força. Não é apenas matar um inimigo ou vender drogas, mas é também provocar uma espécie de governança no bairro e o respeito ao morador. Tal governança, logicamente é de interesse do grupo, pois se há uma ordem na comunidade, não há a necessidade da presença de policiais, o que é ruim para os negócios do tráfico. Contudo, este ordenamento está vinculado não apenas a uma questão mercadológica, mas

³³ Mãezinha é a forma mais comum com que eles se referem às suas mães. No diminutivo, trazendo uma perspectiva de afeto a esta figura, ela possui grande importância para eles, sendo considerada inclusive no momento de cometimento de algum crime. Por exemplo, alguns jovens relataram não praticar assaltos a ônibus, pois é o sistema de locomoção utilizado por elas. Também é proibido assaltar no entorno dos centros socioeducativos, porque a vítima pode ser uma das “mãezinhas”.

³⁴ Sem-Pernas levou esse nome pela sua condição de “coxo” (descrição trazida por Jorge Amado). Sua função no grupo era sensibilizar as senhoras para lhe dar acolhida em suas casas e depois ajudar os Capitães a entrar na casa e praticar o roubo.

também ao uso por esses grupos dos afetos que os integrantes constroem na comunidade.

Lyra (2013) afirma que a partir das figuras de afeto os adolescentes armados do morro afirmam seu pertencimento ao bairro. No romance *Capitães da Areia*, Don'Aninha, padre José Pedro, João de Adão são figuras que propiciam outras identidades e pertencimentos. No caso dos jovens infratores da capital cearense, há a mãezinha, mas também o cidadão de bem. Este último é aquele indivíduo que não usa o crime como forma de conseguir dinheiro, ou seja, é o trabalhador.

P: O que é ser cidadão?

R: Oh, andar dentro da lei, da justiça, ter um trabalhazim, só sossegado mesmo, não ter envolvimento. (Pedro Lucas³⁵, 17 anos).

P: O que você acha do cidadão de bem?

R: O cidadão de bem é aquele que trabalha, que não tem envolvimento.³⁶ (Gustavo, 17 anos³⁷).

A respeitabilidade dos adolescentes em relação ao cidadão de bem advém não de um processo de violência, mas do pertencimento que essa figura de afeto provoca no adolescente que o faz considerar o bairro um “espaço simbólico de identidade”. Assim, os jovens entrevistados ao narrar o ordenamento imposto nos bairros e a punição que é dada a quem interrompe essa rotina, não falam apenas de códigos e condutas externos ou impostos, independente das suas vontades, mas de um processo de subjetivação de moralidades, mobilizadas nos fluxos que constroem a prática de si desses adolescentes.

Não existe ação moral particular que não se refira à unidade de uma conduta moral; nem conduta moral que não implique a constituição de si mesmo como sujeito moral; nem tampouco constituição de sujeito moral sem “modos de subjetivação”, sem conduta “ascética” ou sem “prática de si” que as apoiem. A ação moral é indissociável dessas formas de atividades sobre si, formas essas que não são menos diferentes de uma moral a outra do que os sistemas de valores, de regras e de interdições. (FOUCAULT, 2018, p. 36)

³⁵ Os nomes dos adolescentes que aceitaram conceder uma entrevista para a pesquisa são fictícios e foram escolhidos por eles mesmos.

³⁶ Nas citações relacionadas aos adolescentes privados de liberdade em Fortaleza, os diálogos das entrevistas são referenciados pela letra P que se refere a pergunta e a letra R, referente a resposta.

³⁷ As citações com as falas dos adolescentes autores de atos infracionais fizeram parte do meu trabalho de tese.

Quebrar qualquer regra da facção tem como consequência uma sanção e, muitas dessas regras se exercem no relacionamento dos jovens com os moradores da comunidade.

P: E no bairro? O que vocês não podem fazer no bairro?

R: Não pode usar droga na frente das crianças.

P: Só das crianças?

R: Das crianças e dos moradores também não, tem que ter horário certo, lá no meu bairro é assim. Oh, agora de manhã, não pode não, sair usando maconha, usando pedra no meio da rua não, só a noite, se não tiver ninguém no meio da rua e, tem que ter um lugar específico pra isso, mah, porque se lugar falhado assim (*nesse momento, o adolescente apontou para as grades da sala*), aí a pessoa leva uma pisa. (Pedro Lucas, 17 anos)

P: O que não pode fazer nas áreas?

R: Não pode fumar droga na frente do cidadão, se for fumar, fuma dentro de casa ou em outro canto entocado³⁸, não pode criticar morador.

P: Como assim?

R: Tem que tratar bem os morador³⁹ e, tal. Não pode tá andando armado no meio da rua, pra tá mostrando pra morador. Só pode puxar o *ferro*⁴⁰ se aparecer um pilantra e tal. [...] Não pode tá charlando⁴¹ com o ferro assim, né, e a população temendo, porque o pessoal vê e fica logo com medo, né? Não pode, só puxa se for necessário. Os armamento grande ficam tudo entocado, só ando com pistola e oitão⁴². (Carlos Eduardo, 17 anos)

A partir desse relato é perceptível os atravessamentos morais dos adolescentes, que transcendem o imaginário da violência. Com os moradores eles não fazem este uso, ao contrário, há um sentimento de pertencimento e identificação no espaço do bairro. Ao relatar suas experiências, os jovens trazem à luz a complexidade de sua construção enquanto sujeitos, que é externalizada enquanto representação social apenas pelos signos da violência.

A relação com os moradores do bairro demonstra a operacionalização de outras moralidades, que revelam a invisibilização desses jovens. Apesar de estarem sempre nas manchetes dos jornais, esses adolescentes são apagados, borrados, o que ocorre não apenas por uma questão legal do Estatuto da Criança e do Adolescente, o qual afirma que eles não podem ter sua imagem veiculada, mas pela ausência de suas complexidades nessas notícias, sendo reduzidos, apenas, ao seu crime, a sua

³⁸Entocado é uma expressão que significa escondido.

³⁹ Por uma escolha para a apresentação do texto, no sentido de manter a integralidade do que foi relatado nas entrevistas, elas não passaram por uma correção ortográfica.

⁴⁰ Ferro é como os adolescentes chamam as armas menores, como calibre 38 e pistola.

⁴¹ Charlando é um termo utilizado em diferentes contextos, com significações diferentes. Nesse caso, refere-se ao ato de querer aparecer com uma arma.

⁴² Oitão é como os jovens se referem a arma de calibre 38.

periculosidade. O mesmo acontece durante as audiências na promotoria e no juizado⁴³, onde os jovens muitas vezes são impedidos de dar sua versão dos fatos e abreviados ao ato infracional.

Entre os jovens privados de liberdade no Centro Socioeducativo Dom Bosco, a internalização dessa restrição de si ao crime, evidencia-se na seguinte fala: “nós é soldado”, dita por um dos jovens ao ser questionado sobre a sua posição no interior das facções. Tal circunscrição ao crime, faz com que os próprios jovens invisibilizem os outros fluxos de moralidades que os atravessam.

Durante as entrevistas, questionei sobre a rotina fora do CSDB, no que a resposta era: “normal”. Esse “normal” advém de um sentido geral acerca do que seria considerado aceitável enquanto normalidade: eles saíam com a namorada, ficavam em casa com a família, iam comer um lanche na “tia do lanche”, ficavam “de boa” com os amigos.

Essa era a rotina na maior parte do tempo. Os episódios que requisitavam o uso da violência eram, em verdade, os que rompiam com a rotina estabelecida. Dessa forma, o crime é apenas uma parte da trajetória desses adolescentes, dentre várias outras.

Portanto, assim como os Capitães da Areia, não é possível circunscrever esses sujeitos ao crime, mesmo que muitos deles em seus processos de subjetivação qualifiquem essa demarcação. Professor, o Capitão que lia histórias para os demais, lia os jornais com notícias do cangaceiro Lampião para o Volta-Seca⁴⁴ e pintava retratos de transeuntes nas ruas da Bahia. Certa vez, pintou um homem que trazia um livro na mão. Pintou ele sentado, lendo um livro e fumando sua piteira; o homem, que seguia na direção dos garotos, teve sua atenção chamada por Pedro Bala que lhe mostrara o desenho. Impressionado, o homem reconhece o talento do Professor e dá a ele um cartão com o seu endereço, dizendo “talvez eu possa fazer alguma coisa por você” (CA, 2008, p. 141).

Em outro momento, já sozinhos, o Professor joga o cartão fora e Pedro o retruca, diz que talvez aquele homem pudesse transformar o Professor em um pintor. É então que o jovem João José, o Professor, reafirma o lugar que a sociedade oferece às crianças

⁴³ Minha pesquisa de tese foi desenvolvida não apenas no Centro Socioeducativo Dom Bosco, mas também na Delegacia da Criança e do Adolescente (DCA), na Promotoria da I Vara da Infância e da Juventude e no Juizado da V Vara da Infância e da Juventude.

⁴⁴ Volta-Seca era o Capitão que vinha da Caatinga. Ele era entusiasta do cangaceiro Lampião, que era seu padrinho.

abandonadas como eles: “Deixa de ser besta, Bala. Tu sabe que do meio da gente só pode sair ladrão... Quem é que quer saber da gente? Quem? Só ladrão, só ladrão...” (CA, 2008, p. 142).

Desta feita, o romance *Capitães da Areia* encontra a sua atualidade e expressão nos jovens autores de atos infracionais do CSDB, revelando a complexidade dos diversos processos de sujeição desses jovens. Eles não se tornam sujeitos apenas nas relações do mundo do crime ou da representação legal que os punirá por algum crime cometido, nem somente pelas regras e condutas determinadas pelas facções, mas também pelas relações construídas com as figuras de afeto que atravessam seus caminhos. É na experiência com essas figuras que eles estabelecem suas identidades e pertencimentos, mobilizando os fluxos de moralidades que produzem suas práticas de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Capitães da Areia é uma obra que traz diversas reflexões sobre a questão social no Brasil. Observando diversas das mazelas que atingiam não apenas as crianças e adolescentes pobres em 1937, Jorge Amado descreveu a rede de sociabilidade entre pessoas pobres. Os Capitães são as figuras centrais, mas o texto reflete sobre várias temáticas que marginalizam determinada parcela da população. Há momentos que se revelam o preconceito contra religiões de matriz africana, a violência que ocorre nos espaços de privação de liberdade para adolescentes, o preconceito e a vontade punitiva contra as crianças pobres, a luta dos trabalhadores por melhores salários por meio da greve.

Capitães da Areia é uma obra que transborda múltiplas discussões sociais. Este artigo poderia transitar por cada uma delas e todas atravessariam a realidade dos personagens principais que dão nome à obra, sendo possível o paralelo com a realidade de crianças e adolescentes do Brasil atual.

Para este artigo, a discussão que se colocou foi sobre a construção social do corpo desviante dos Capitães e dos adolescentes privados de liberdade em Fortaleza, a como esses corpos estão circunscritos ao crime e para tanto a única resposta possível seria a transgressão de seu corpo e o expurgo da sociedade.

Ao considerar que toda vida é uma vida precária, Butler (2017a) diz:

Afirmar que uma vida pode ser lesada, por exemplo, ou que pode ser perdida, destruída ou sistematicamente negligenciada até a morte é sublinhar não somente a finitude de uma vida (o fato de que a morte é certa), mas também sua precariedade (porque a vida requer que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantida como uma vida). A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. (BUTLER, 2017a, p. 31)

A precariedade da vida dos Capitães e dos adolescentes infratores em Fortaleza não se dá apenas no momento em que são agredidos por policiais, é anterior a esses episódios. Se dá desde a desigualdade que fragiliza suas condições de subsistência e do processo de sujeição social (MISSE, 1999), em que determinados indivíduos são considerados suspeitos mesmo antes de praticar qualquer crime.

A sociedade e as instituições que a compõem possuem uma imagem estável acerca de quais indivíduos serão objetos de sua vigilância. Edmundo Coelho (2009), afirma que as leis são feitas por uma classe para serem aplicadas a outra, que alguns sujeitos apenas cumprem uma profecia, pois determinadas ações já são esperadas. Indivíduos criminalizados estão delimitados a esse devir do crime, e as instituições compartilham da imagem socialmente aceita do criminoso. Como afirma Misse (2011):

Essa noção parece-me tanto mais interessante quanto maior for a capacidade do *poder de definição* de antecipar (ou prever) a adequação da incriminação a um indivíduo e de construí-lo como pertencente a um tipo social. Amplia-se a sujeição criminal como uma *potencialidade* de todos os indivíduos que possuam atributos próximos ou afins ao tipo social acusado. (MISSE, 2011, p. 23).

Considerados desviantes para um conjunto de moralidades socialmente aceitas, indivíduos incriminados são tidos como despojados de qualquer moralidade, perspectiva que busquei desconstruir nesse texto. Tanto as crianças e adolescentes que formam o grupo dos Capitães da Areia, como os adolescentes faccionados em Fortaleza possuem um sistema de códigos e condutas que produzem um regime moral.

A cada relato de si (BUTLER, 2017b), esses jovens se remetem a uma relação causal. Não apenas a uma individualidade, mas ao contexto, a normas e condutas, a um regime moral. Identificar-se como *ladrão*, como faz o Professor na citação trazida no texto, ou como *soldado*, como o faz um adolescente ouvido no CSDB, não é

simplesmente concordar com uma expectativa imposta por narrativas sobre eles que atravessam a sociedade. Mas também, identificar-se e reconhecer-se no interior de um regime moral.

Contudo, o regime moral que os circunscrevem numa representação do crime não é o único mobilizado por eles. Suas relações não se limitam aos parceiros dos grupos aos quais fazem parte, mas também à comunidade em volta, os trabalhadores e, no caso dos adolescentes em Fortaleza, as famílias também.

Os Capitães da Areia e os jovens autores de atos infracionais em Fortaleza são corpos atravessados por fluxos de moralidades. Desta feita, reduzi-los a perspectiva do crime se justifica apenas diante de uma sociedade que insere determinados corpos em uma economia punitiva, o que invisibiliza contextos e histórias de vida. Tal economia encontra a sua manutenção nas leis e nos resquícios históricos de opressão que são direcionados a determinada classe social.

Capitães da Areia, uma obra que data de 1937, encontra os jovens autores de atos infracionais na Fortaleza de 2018 (ano da execução da minha pesquisa no CSDB) em vários momentos: na violência dos policiais, na violência no interior das instituições de privação de liberdade, nas narrativas dos jornais, nas condições de subsistência. Para este artigo, busquei desvelar os fluxos de moralidades. Tirá-los de dentro de um campo delimitado e descrever as suas complexidades.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Iraci Bárbara Vieira. *A vida do crime é cruel: uma análise dos sentidos da punição para adolescentes autores de atos infracionais*. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

COELHO, Edmundo Campos. *A oficina do diabo: e outros estudos sobre a criminalidade*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOFFMAN, Eving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

LYRA, Diogo. *A república dos meninos: juventude, tráfico e virtude*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2013.

MARQUES. Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MISSE, Michel. A categoria “bandido” como identidade para o extermínio: algumas notas sobre a sujeição criminal a partir do caso do Rio de Janeiro. In: BARREIRA, César; SÁ, Leonardo; AQUINO, Jânia Perla (org.). *Violência e dilemas civilizatórios: as práticas de punição e extermínio*. Campinas: Pontes Editores, 2011. p. 31-58

MISSE, Michel. *A construção social do crime no Brasil*. Rio de Janeiro: 1999.

TAKEUTI, Norma Missae. 2012. Paradoxos sociais e juventude contemporânea. *Revista Estudos de Psicologia*, Natal – RN, 17, n. 3, p. 1-11, setembro/dezembro, 2012.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORPOS (IN)DÓCEIS EM ROMANCES DE NENÊ MACAGGI

NOT DOCILE BODIES IN NOVELS BY NENÊ MACAGGI

Huarley Mateus do Vale Monteiro⁴⁵

DELINEAMENTOS SOBRE O *CORPUS* DA PESQUISA

O objetivo central deste texto é apontar alguns recortes da pesquisa desenvolvida na tese de doutorado, defendida no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFPA), intitulada Biopolítica e Literatura: corpos indígenas, mestiços e (in)dóceis em romances de Nenê Macaggi. O título escolhido para esta reflexão também segue a mesma linha interpretativa e atende às indagações do que pretendemos expor.

A categoria Corpo ganhou força como elemento de tensão nos desdobramentos da pesquisa, potencializando não o que ficou conhecido nos estudos Pós-coloniais como ‘corpos dóceis’, visto que miro as formas de resistência que vêm no corpo o ato de ‘poder da vida’ em movimentar-se contra a docilização, daí o entendimento que os Corpos Indígenas e Mestiços também atuam fortemente enquanto categorias (In)Dóceis. Nessa perspectiva, o corpo ganha espaço político, manifesto de resistência contrário e provocativo aos processos de exclusão e aniquilamento, atuante nas tensões dessa relação.

O *corpus* em análise resulta do projeto literário produzido na região norte brasileira, da escritora Nenê Macaggi, mais precisamente os romances que iniciam a literaturano Estado de Roraima e que, segundo Silva (2012), trazem fortes indícios de questões cotidianas dinâmicas na região de garimpo, malocas e fazendas de Roraima; bem como, apontam ainda para questões de identidade regional.

Para além desta reflexão, entendo ser possível a existência de inscrições historiográficas que registram processos biopolíticos na Amazônia em conformidade com o que nos orienta Tânia Sarmiento-Pantoja (2011). Dessa maneira, acredito que o desenho discursivo da categoria corpo das personagens/narrativas traduzem o que tanto Foucault quanto G. Agamben e Esposito, ressaltaram sobre o ajustamento dos

⁴⁵Universidade Estadual de Roraima (UERR). Doutor em Letras (Estudos Literários); Professor do Curso de Letras da Universidade Estadual de Roraima (UERR); mdmvale72@gmail.com

corpos à dinâmica implementada na sociedade contemporânea, como desdobramentos de Biopolítica.

Esta ‘linha de força’, evidenciada por Sarmiento-Pantoja, é mais eficaz no que tange a construção central desta proposta. Os delineios metodológicos alojam-se na interdisciplinaridade, pautado na contribuição da genealogia de linhagem foucaultiana, entendida como:

[...] insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, para conhecer o passado, como também para questionarmos o presente. Frente a esse movimento contextual e crítico, faz-se necessário mencionar procedimentos metodológicos específicos: a) revisão das etapas do projeto; b) revisão da literatura, foco de abordagem Pós-colonial, na linha métodos e os conceitos de uma ciência, mais de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. E se essa institucionalização do discurso científico toma corpo numa universidade ou, de um modo geral, num aparelho pedagógico, [...]? No fundo pouco importa. É exatamente contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico que a genealogia deve travar o combate (FOUCAULT, 1999, p. 14).

Desse modo, a genealogia afirma-se como um conjunto de procedimentos cientificamente úteis, não só em Foucault, mas também em Agamben e Esposito, já que seguem mesma linhagem metodológica para discutir a terminologia Biopolítica, enfatizando o ‘poder da vida’ e suas movimentações contrárias às formas de poder. É justamente neste viés que a genealogia alarga-se no entendimento interdisciplinar.

SOBRE OS CORPOS INDÍGENAS, MESTIÇOS E (IN)DÓCEIS NOS ROMANCES

Parto do entendimento que “[...] os corpos só se tornam força útil se são ao mesmo tempo corpos produtivos e corpos dóceis.” (FOUCAULT 1987, p. 28). Assim, a sujeição ao controle, como efeito de docilização dos corpos, estaria para além de sistemáticas discursivas contínuas e sequencialmente ordenadas. Por este viés, entendo que estas seriam compostas de diferentes processos, disseminados em práticas sociais, políticas, tecnológicas, comunicacionais, médicas, educacionais/pedagógicas e mesmo nas atividades mais corriqueiras de lazer.

A docilização do corpo, então, perpassaria pelo controle não apenas da

individualidade do sujeito, mas na dinâmica das populações através do que o filósofo francês nomeia de Biopolítica (FOUCAULT 1978-79). Dessa maneira, a partir do momento que o corpo passa a exercer suas habilidades enquanto produto e força de trabalho, as técnicas de controle agem de maneira a torná-lo Dócil, efeitos da Biopolítica. Mas, o que dizem os corpos que a esse modo de vida não se ajustam, mesmo que neles estejam dinamizando suas vidas?

Com base nessa indagação, acredito que os corpos que não se ajustam a essa forma de controle, mesmo que capturados pela Biopolítica, são provocativos às formas de controle e inscrevem as movimentações contrárias às formas de poder instituídas. Relativo a este ponto, defendo que a existência de corpos mestiços nos romances, apontam que a condição mestiça das personagens dos romances é fortemente marcada pela provocação ao ordenamento social narrado nas obras aos moldes do sistema patriarcal. Além destes corpos mestiços e/ou indígenas, há grande número de mulheres e personagens travestidos em constante estado de violações corporais.

Este dado aponta para debates de grande relevância na contemporaneidade quanto à temáticas que envolvem sexualidade, raça e gênero em literatura brasileira. Em relação ao corpo mestiço e suas recorrências nos romances verifica-se a forma incômoda e provocativa como o discurso se constrói ao referir-se a ele, vejamos:

- Dadá-Gemada Doçura Amargura. É um nome bem estranho, não é, Dadá?
- Sim, Dona Clara. É por causa do meu cabelo amarelo. A mãe dela era Maici, filha de um pajé Maiongon e era dona de uma beleza fora do comum para uma índia. O marido dela, meu avô era um paranaense muito louro, quase ruivo, que depois regressou ao sul, já viúvo de Maici e casado com uma branca, deixando minha mãe na Fazenda Santo Antônio do Pã, com a dona Mariinha Mota. (MACAGGI 1980, p. 82)

É para além da clausura da 'fisionomia' que busco dar sentido a vozes que, apesar de terem sido também capturadas pela Biopolítica, podem nos conduzir aos insubmissos, pois entendo que a categoria corpo é elemento de abertura para as significativas representações da resistência. O fragmento acima citado é do romance *Dadá Gemada-Doçura Amargura* (1980) e a exemplo de *Exaltação ao Verde* (1984) e *Nará-Sue Uerená* (2012), a categoria corpo mestiço é constantemente submetido a violações, principalmente quando este personagem é feminino.

Dois monstros meio trôpegos e barbados, pularam sobre ela, com os olhos cuspindo volúpia e um deles, como um raio, lhe tapou a boca com as mãos. E também como um raio, ela mordeu-a e ele largou um gemido de dor. Furioso, deu-lhe uma bofetada tão grande que ela caiu sobre o capim e, xingando-a, amarrou-lhe um pedaço de pano imundo que tirou do bolso. E ela os reconheceu! Eram os dois bêbados do botequim! A cena foi horrível! Luana se defendeu como pode, num esforço doloroso, sentindo aquelas quatro mãos ásperas como lixa percorrendo seu corpo, desnudando-a e aquele hálito horrível sobre seu rosto. Suas esperanças logo se desvaneceram, pois frágil como era, de que jeito poderia vencer aqueles tarados tão fortes? Arrastaram-na, rasgaram-lhe as roupas, arranharam-na, morderam-na, um deles esculpiu-lhe no seio, com uma navalha, de leve, uma cruz e a possuíram-na bestialmente... (MACAGGI 1984, p. 251).

A passagem demonstra a forma depreciativa e violenta como a voz narrativa refere-se ao corpo indígena. Este trato a personagens indígenas e mestiços é algo recorrente nas obras em tela em cujos efeitos discursivos de menosprezo e desqualificação do corpo (In)Docil primará pela manutenção do poder em detrimento do não índio. Em *Nará-Sue Uerená* (2012) isto novamente se afirma:

A cabeleira, espessa, lisa, negra e comprida nas mulheres, fede a caracu de boi ou a brilhantina barata. Todos têm a pele boa e de cheiro característico, misto de fumaça, peixe moqueado e sujeira. Sempre tem piolhos, mas sua pele jamais é espinhada.
[...] mulheres, fede a caracu de boi ou a brilhantina barata. (MACAGGI, 2012, p. 150)

A forma como é narrado o corpo nos romances, não rompe fronteiras simbolicamente construídas ao longo de séculos de violações, registra o estigma como ato (GOFFMAN 1978) violador. Nessa linha de entendimento, vejo que é necessário suplantar a percepção forjadora do conceito de raça, classificadora e excludente, que estabelece lugares e cor específica aos viventes para que seja possível um melhor entendimento daquilo que proponho neste texto.

Entendo que, a inferiorização do sujeito através de sinais inscritos no corpo portraços como cabelo, cor da tez, formato do nariz, gênero e orientação sexual fundamentam argumentações discriminatórias, posiciona e subjuga socialmente as pessoas. Em *A Mulher do Garimpo* (1976) o travestimento do corpo de Ádria em José Otávio passa a figurar enquanto ato provocativo aos padrões sociais descritos no romance:

Aos sete anos estava no Grupo escolar do Largo do Machado. Inteligente e estudiosa, andava sempre vestida de homem e chamavam-na de José Otávio. É que João João-Bico-de-Lacre, em sua profissão trabalhando

sempre com a escória e sabendo a quanto chega a maldade humana, para salvar a integridade física da menina, achou melhor fazê-la passar por garoto. Depressa ela se acostumou com os trajos e aos poucos foi adquirindo hábitos do sexo oposto. (MACAGGI, 1976, p.34)

O corpo travestido reverbera debates sobre gênero, homoafetividade e a forma violenta como a temática ainda é pouco discutida no que se refere à obra da autora em questão. Vejo nisso o próprio recalque ainda presente em analistas que se aventuram em ler as obras de Nenê Macaggi, principalmente quando esta temática vem à tona.

Por esse viés, o corpo (In)Dócil mestiço, indígena e/ou travestido, não pode ser mais entendido pela distorção ideológica que se apropriou do discurso dos ‘bons costumes’ para atingir a movimentação das formas de resistência, deturpando seus manifestos e classificando-nos enquanto baderneiros, guerrilheiros, agressivos, danosos à ordem pública e a moralidade familiar e religiosa patriarcalista.

Faz-se necessário reler as obras produzidas por Nenê Macaggi e recontar a historiografia a partir de quem sofre o dano. A recusa a tais “distorções” ideológicas são fortemente enfrentadas pelo significado de ‘per-vertimento’ defendido por Tânia Sarmiento-Pantoja, quando afirma que:

Assim o gesto de perverte melhor se nomina como per-vertimento: o que verte a norma, a convenção, o hábito, o pensamento ordinário em direção a outras possibilidades. Sobretudo, perversão como mecanismo que deseja dar visibilidade ao outro, a partir do excesso de visibilidade, e não como modo de eliminação ou de opacificação do outro. (SARMENTO-PANTOJA 2012, p. 130)

A excetiva demarca minha compreensão analítica tendo em vista a apropriação do termo ‘perversão’ que atua como deslocamento semântico no que se refere à visibilidade do outro, como sujeito construído nos encontros étnicos, demonstrando que distorcer o significado das manifestações contrárias a ordinária social que elege a família, a religião e a escola como espaço para naturalização de sua ideologia, como ocorre em Macaggi (1976/2012, 1980, 1984 e 2012).

Rer as obras a partir do ‘per-vertimento’ é entender o corpo mestiço como ressignificações corporais, pois ele também metaforiza os ‘corpos indígenas e travestidos’. Nesse sentido, as inscrições corporais, como: cabelo, cor da tez, fisionomia e orientação sexual que não seguem a ordinária regra da racialização, do binarismo do gênero, tão poucos das ortodoxias religiosas e pedagogias do bom e

ordeiro comportamento é o corpo transgressor e provocativo às formas de controle.

O corpo insubmisso, ‘per-vertimento’, opera através do questionamento ao que é dado, do desajuste aos discursos de verdade absoluta, na provocação ao modo de ser, na desconstrução da ordinária forma de naturalização do que está supostamente pronto e que não pode ser questionado. É justamente na emergência do pensamento dos encontros étnicos que ressignificam as subjetividades que a categoria (In)Dócil afirma sua existência.

Em certa medida, a captura dos corpos resistentes na dinâmica Biopolítica é tão cruel que o naturaliza através de dispositivos estratégicos e acabam domesticados, principalmente pelo discurso identitário, por vezes forjado no “falacioso” reconhecimento de direitos.

Nestas práticas, vejo a afirmação do que nomeio de “arremedos de democracia das identidades”, pois transitam em um discurso que supostamente inclui, mas que ao mesmo tempo renega à todas, típico da Biopolítica engendrada na versão mais recente do capitalismo, o neoliberal.

Posso inferir a existência de certa “higienização” de identidades. Existiriam aquelas já capturadas pelo poder ordenador, dando-lhes, com certa ressalva, acesso à “vida qualificada”, e as identidades ainda negadas, as que padecem na “vida desqualificada” (AGAMBEM, 2002).

Tal questão é fortemente marcada nos desdobramentos narrativos que envolvem as personagens Naldo Macuxi e Dadá Gemada, ambos reverberam a dinâmica dos encontros étnicos nos romances frente aos efeitos da Biopolítica apontados nas obras. Vejamos o fragmento a seguir:

No começo, já uniformizado, o pobre Macuxi serviu de chacota. Chamavam-no de Índio comedor de gafanhoto, de Macaco-sem-pêlo, Olho-de-boto e ele, que era tão violento, aguentava tudo aquilo sem dizer nada, para evitar briga. (MACAGGI 1980, p. 46)

Entendo que os efeitos da Biopolítica inscrevem-se nos corpos através das violações e preconceitos, mas que respondem à própria dinâmica dos processos de povoamento na Amazônia e ocupam presença justamente nas diferentes manifestações artísticas, neste caso a literatura.

Na dinâmica social contemporânea, parece-me que ele transitaria em uma fronteira, linha divisória, atuando em um “entre-lugar”. Dessa forma, “De que modo

se formam sujeitos nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das partes da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)?” (BHABHA, 1998, p.20). Aprovocação deixada por Bhabha é de relevante contribuição para o que estamos discutindo. Aponta ainda para a leitura atualizada sobre o corpo mestiço, sendo este ‘ser provocador’, que representa os encontros étnicos, híbridos culturais.

É justamente na fronteira, que ele encontra sua mobilidade de corpo mestiço. As identidades capturadas pelas Biopolítica, talvez encontre neste corpo mestiço e/ou indígena sua grande insubordinação ao projeto racialista que rotula, classifica, dar cor, gênero, sexualidade fixa e inquestionável aos sujeitos. É possível que nele estejam respostas ocultadas sobre o colonizador, mas também o devir do (In)Dócil e suas insubordinações.

Na ‘contra-corrente’ as relações de poder inscrevem-se nos corpos mestiços, indígenas os traumas dos encontros entre as etnias, cujas dores agem como silenciamento nos processos de exclusão apontados nos romances, podem também ser entendidas como a forma do corpo narrar o contemporâneo.

Estamos frente ao corpo indígena e/ou mestiço, dinamizador das relações sociais Pós-coloniais que transitam efetivamente nas fronteiras de identidades marcadas. O corpo (In)Dócil mestiço e/ou indígena acredito ser também o sujeito do “entre-lugar” definido por Bhabha.

Transita entre o campo e a cidade, é ele quem representa a contemporânea imersão dos elementos ancestrais ressignificados ao mundo urbano, ao mesmo tempo é quem possibilita a situação inversa. Mas, essa relação estabelece tensões, pois esse transitar não franqueia acesso aos elementos que compõem a ancestralidade, tão pouco o prestígio ao mundo urbanizado.

A essa questão, vejo que os personagens mestiços dos romances bem representam essa dinâmica. Nesse conflito angustiante, o corpo indígena e/ou mestiço flutua entre mundos que lhes possibilitam a porta de entrada em situação de “quase aberta”. O corpo indígena e/ou mestiço ressignifica os espaços, tanto indígena e não indígena, dando-lhe mobilidade, recriando-se na própria marginalidade de ‘vida desqualificada’ a qual é submetido. Vejamos o fragmento:

E se acomodem no barracão dos empregados, asseiem-se e jantem nacozinha. Comem o que há e não reclamem. Andem logo, mexam-se e não estejam aí parado, parecendo lesmas. Manoel, leve esses dois bocós. Meio atarantados, os xamatauthere seguem o capataz,

que os acomoda num cantodo barracão, com suas redes, couros e pertences. (MACAGGI 2012, p. 84)

Provocativo, traduz a forma contemporânea dos deslocamentos humanos. Mesmo capturado na Biopolítica é negado por ser o corpo que traduz a escrita das histórias de silenciamentos de povos ancestrais. É ele a própria forma de narrar à resistência contemporânea, o próprio indício das mobilidades humanas em constante escape ao poder soberano, daí a percepção que sua presença se materializa nos romances, incomoda e desajusta a ordinária forma de rotular os (In)Dóceis.

Justamente nesses encontros e deslocamentos que o corpo (In)Dócil aponta nos romances, possam traduzir leituras do contemporâneo. A compreensão quanto ao corpo indígena e/ou mestiço, parte de que o (In)Dócil é fundamental para que entendamos a definição de hibridismo cultural (CANCLINI 2008), uma forma corporal de narrar a sociedade contemporânea.

Há de ser mencionado que estas movimentações metaforizam indícios históricos há muito negados. O corpo (In)Dócil resultaria não apenas das dores traumáticas causadas pelos violentos encontros, mas também dos gracejos, amores e afetos incondicionais que não reconhecem fronteiras de gênero, sexo e raça. A saber:

E os que se acham em lua de mel, unidos pelas duas raças, branca e vermelha (indígenas), não contando com as outras duas raças humanas, negra e amarela, voltam atrás para admirar novamente a revoada alegre que vai sumindo nos braços de um ibicó beijoqueiro e suave em 'eunuvos' mais alvos do que flôr de repitinga (MACAGGI 2012, p118).

O fragmento fortalece mais ainda nossa reflexão quanto a construir um pensamento do corpo indígena e/ou mestiço (In)Dócil, visto que perpassa não apenas por sua presença e forma singular provocativa de insubmisso. Mas também reconhecer nele vozes outras como os negros, prostitutas, as minorias ativas, os indígenas e suas constantes lutas em romper com estereótipos historicamente inscritos, a ferro e fogo, em seus corpos.

Pensando assim, acredito que o corpo indígena e/ou mestiço atua nos romances enquanto categoria (In)Dócil, escape transgressor a forma ordeira de existir posicionado na linha/fronteira enquanto possibilidade de um efetivo vir a

ser, atitude criativa desconstrutora dos limites ordinários dos processos e governamentalidade.

A categoria (In)Dócil apontada nos romances, demonstra ainda que há um campo de força atuando na própria dinâmica da Biopolítica, agindo para impedir que sejamos governados por completo, possibilitando práticas de insubmissão, de questionamento, de rebeldia, de (In)Docilidade. É o corpo agindo na movimentação de ‘per-vertimento’ como nos recomenda Sarmiento-Pantoja (2012).

Afirmamos que, assumir a presença efetiva do mestiço na dinâmica social empreendida nos romances é reconhecer que o corpo mestiço reverbera a efetiva presença do caboclo da Amazônia, constantemente citado nos romances escritos por Nenê Macaggi enquanto ‘mestiço’. Essas questões dialogam com os diferentes processos de movimentações humanas latino-americanas que carregam, inscritos em seus corpos, a re-existência provocativa, as ordinárias maneiras preconceituosas de rotulagem racialista, entendida como desdobramento da Biopolítica que atua através dos dispositivos de controle e elege formas de vida qualificadas ou desqualificadas (AGAMBEN 2009).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O entendimento que faço sobre o conjunto de romances de Nenê Macaggi é que objetiva montar uma ‘cartografia’ da dinâmica dos encontros étnicos na região fronteira do Circum-Roraima, sem abrir mão dos conflitos e dramas, desenvolvidos como elemento de ficcionalidade, que ressoam enquanto escrita da história.

Ao seu modo, construiu um conjunto ficcional cujos rastros podem nos conduzir a leituras outras para além dos apontamentos regionalistas. As personagens são protagonistas de tensões que dão aos enredos dos quatro romances a construção sociohistórica e cultural de espaços, cujos deslocamentos narrativos vão aos poucos desenhando grupos sociais, desvendando lugares, borrando fronteiras entre gêneros, cintilando cores que desvelam, nas entre/linhas, rastros das histórias de violência, opressão, subjugo a luz do autoritarismo.

Há de ser evidenciado que os manifestos de resistência também são potencializados e demonstram sujeitos que mesmo dinamizando suas ações em meio a ‘docilização’, criam maneiras de indignação, seja através do travestimento;

da rebeldia contrária aos ditames do senhorio das fazendas; da maneira de postar-se corporalmente ante a presença do opressor; na revolta pelo açoite causador de atos que levam à reações extremas contra o poder soberano, ou mesmo na maneira transgressora ao interrogar-se sobre a escola e a cidade e tudo o que elas representaram à sua trajetória, dando outro significado a sua existência, como assim o faz a personagem indígena mestiço ‘Naldo Macuxi’, no romance *Dadá Gemada* (MACAGGI, 1980).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 197p.
- AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. 144p.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, G. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, G. “O que é dispositivo”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BACHELARD, G. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. 3. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. 316p.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BOSI, A. *Literatura e Resistência*. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed.USP, 2008.
- ESPOSITO, R. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Volume 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2007a.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. R. machado. Rio de Janeiro: Nau, 1999.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 15.

MACAGGI, N. *A mulher do garimpo: o romance no extremo sertão do Amazonas*. 2. ed. Roraima: Boa vista, Gráfica Real, 2012a.

MACAGGI, N. *Dadá Gemada-Doçura-Amargura: o romance do fazendeiro de Roraima*. Boa Vista: S/I, 1980.

MACAGGI, N. *Exaltação ao Verde: Terra – Água – Pesca*. Boa Vista: S/I, 1984.

MACAGGI, N. *Nará-Sué Uarená: o romance dos Xamauteretes do Parima*. Boa Vista: Gráfica Real, 2012b.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. “Literatura e História: intermediações sobre a Amazônia em Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro.” XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Quando a resistência não é suficiente...* Anais ABRALIC, Belém-PA, 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. (Orgs.). *Memórias do presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. T.; UMBACH, R. U. K. (Orgs.). *Estudos de literatura e resistência*. v. 1. Campinas: Pontes, 2014b.

SILVA, Mirella M. de B. A construção de um modelo de identidade amazônica no romance *A mulher do garimpo*, de Nenê Macaggi. Caderno de Resumo, ABRALIC, 2012 J. Pessoa: Ideia, 2012.

FOI BOTO, SINHÁ, DE ANTÔNIO TAVERNARD: UM POEMA ERÓTICO

FOI BOTO, SINHÁ, BY ANTÔNIO TAVERNARD: AN EROTIC POEM

Paulo Maués Corrêa⁴⁶

Na Amazônia, a produção literária sempre se valeu do alto teor de conteúdo lendário proveniente da tradição popular. Nesse sentido, um poema de Antônio Tavernard, *Foi Boto, Sinhá*, musicado pelo Maestro Waldemar Henrique, é uma significativa ilustração e é objeto de análise deste breve artigo.

O sucesso dessa parceria é inegável, tanto que Benilton Cruz afirma o seguinte a respeito o poeta:

Ele tem o seu lugar assegurado como um dos nomes mais populares da poesia paraense. O apreço popular ganha uma dimensão ainda mais forte por causa da letra de “Foi Boto Sinhá” sob a melodia de Waldemar Henrique, maestro que disseminou ritmos amazônicos mundo afora (2016, p.15-16).

Antes, porém, de adentrar na leitura do texto, há que se apresentar o seu autor: Antônio Nazaré Frazão Tavernard nasceu em 1908, em Icoaraci, um dos distritos da cidade de Belém, capital do Estado do Pará, e morreu nesta mesma capital, em 1936. Sua vida foi marcada tristemente pela hanseníase, moléstia que o afastou de suas atividades como estudante da Faculdade de Direito do Pará e o levaria à morte precoce. Tal como aconteceu com Manuel Bandeira [acometido pela tuberculose], a Literatura foi o refúgio escolhido por Tavernard. Seu nome ficou muito popular por ser ele o compositor do hino do Clube do Remo [“Atletas azulinos somos nós...”], time que, ao lado do Paysandu, forma a dupla de maior torcida no Pará.

Quanto ao aproveitamento da tradição popular, sua produção está em compasso com a de modernistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp e Bruno de Menezes.

⁴⁶ Mestre e Doutor em Estudos Literários (UFPA, 2006 e 2020). Professor da Rede Estadual de Ensino em Belém-PA; e-mail: paulomauescorrea@yahoo.com.br;

Eustachio de Azevedo assim se refere ao “poeta do Rancho Fundo” [expressão de Vicente Salles (1998) em estudo consagrado sobre Tavernard]:

O seu destino foi sofrer; a sua curta existência foi dolorosa, cheia de agonias e mágoas, muito embora suavizadas pelo imenso amor de seus pais, incansáveis em lhe confortarem, fazendo-lhe todas as vontades. A felicidade porém, sempre lhe fugia, como as miragens, no deserto (1990, p.148-149).

Azevedo registra que Tavernard “Deixou-nos, como lembrança de sua passagem pelo planeta, apenas um livro de prosa naturalista e poesias esparsas” (1990, p.149). O livro referenciado é o *Fêmea*, republicado pela Editora Paka-Tatu (2011), volume elaborado aos cuidados de Alfredo Garcia, outro escritor significativo da Região e que também se encarregou da preparação do livro *Sonetos de Tavernard*, publicado em 2017, pela Imprensa Oficial do Estado. Quanto às “poesias esparsas” a que se refere Azevedo, o Conselho Estadual de Cultura, no aniversário de cinquenta anos de morte do poeta, em 1986, publicou as *Obras Reunidas de Antônio Tavernard*.

Segue o poema, bastante conhecido, reitero, em virtude da música do Maestro Waldemar Henrique, composição que Josiclei de Souza Santos e Karina Cardoso Ribeiro dos Santos consideram “Um exemplo de canção com alta carga dramática” (2017, p.52). A análise deles recaiu centralmente sobre a canção, ao passo que aqui privilegio o texto poético, no qual seu erotismo se descortina conforme a leitura vai sendo desenvolvida:

Tajapanema chorou no terreiro
Tajapanema chorou no terreiro
E a virgem morena fugiu no costeiro

Foi boto, sinhá,
Foi boto, sinhô
Que veio tentá
E a moça levou

No tar dançará
Aquele doutô
Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô

Tajapanema se pôs a chorar
Tajapanema se pôs a chorar
Quem tem filha moça é bom vigiar.

O boto não dorme
No fundo do rio;
Seu dom é enorme
Quem quer que o viu

Que diga, que informe
Si lhe resistiu,
O boto não dorme
No fundo do rio. (1986, p.332)

O poeta se vale da lenda amazônica do Boto para a composição do texto, tema que vem sendo trabalhado literariamente desde a obra de escritores do século XIX, como Inglês de Sousa (1893) e José Veríssimo (1886). O primeiro apresenta o personagem na narrativa *O Baile do Judeu*, um dos *Contos Amazônicos*; e o segundo, no conto *O Boto*, de *Cenas da Vida Amazônica*.

Segundo definição de Carlos Rocque, o Boto é um

Golfinho muito comum na Amazônia (*Inia geoffrensis* — boto-branco e *Steno tucuxi* — boto tucuxi). O mais popular ser do folclore Amazônico. Suas lendas multiplicam-se com os anos: é o dom Juan das águas, pai de todos os filhos de mães solteiras. Sempre que qualquer cunhantã tem um filho capúrio, a paternidade é logo atribuída ao boto. De noite transforma-se em um homem de beleza irresistível, seduzindo todas as moças que encontra, fazendo-as amantes (1967, v.1, p.306).

Mas, embora o Boto seja o tópico central do poema, o primeiro elemento da cultura popular que aparece citado é o tajapanema, uma variedade de tajá, tinhorão em torno do qual há uma série de crenças. Segundo Câmara Cascudo, “Há um tajá para cada desejo humano, desde o amor até a gulodice” (2010, p.847).

E o tajapanema serve para anunciar mau agouro. O próprio nome do vegetal induz a essa interpretação: tajapanema (tajá ruim, azarento, agourento). Desse modo, assim como determinados pássaros transmitem ou anunciam azar ao cantar, esse tipo de tajá não traz boas perspectivas, daí a notícia em torno do Boto, no poema de Tavernard. Segundo Márcia Jorge Aliverti, “O Tajá-Panema é uma variedade de Tajá que ‘chora’, pois expele gotas de líquido de suas folhas. Segundo o povo da região, esse fenômeno dá-se como prenúncio de uma desgraça ou acontecimento triste” (2005, p.284).

Além desse tipo, há outros que também têm a mesma finalidade de anunciar desgraças. E, quanto a essa mesma tonalidade aziaga, Raul Bopp, no seu *Cobra Norato*, é mais do que oportuno:

Tajá da folha comprida
não pia perto de mim
Tajá

Quando anoitece na serra

tenho medo que ela se vá
Tajá

Já tem noite nos seus olhos
de não-te-lembras-mais-de-mim
Tajá

Ai serra do Adeus-Maria
não leva o meu bem pra lá
Tajá

Tajá que traz mau agoiro
não pia perto de mim
Tajá. (1951, p.36)

Portanto, a conexão com a cultura da Amazônia se dá desde o primeiro verso do poema.

Em relação à estrutura do texto, *Foi Boto, Sinhá* possui variação métrica na composição em duas de suas seis estrofes: a primeira e a quarta. Nestas, são adotadas duas medidas:

- Versos decassílabos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ta/ja/pa/ne/ma/ cho/rou/ no/ te/rrei/ro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Quem/ tem/ fi/lha/ mo/ça é/ bom/ vi/gi/ar. /

- Versos hendecassílabos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
E a/ vir/gem/ mo/re/na/ fu/giu/ no/ cos/tei/ro

Quanto às demais estrofes, são dispostas em versos com redondilha menor. A título de exemplo, metrifico a segunda estrofe:

1 2 3 4 5
Foi/ bo/to, / si/nhá, /

1 2 3 4 5
Foi/ bo/to, / si/nhô/

1 2 3 4 5
Que/ vei/o/ ten/tá/

1 2 3 4 5
E a/ mo/ça/ le/vou/

Essa variação de medida possui estreita relação com o nível de linguagem evidenciado nas passagens em questão, pois, na primeira e na quarta estrofes, cujos metros são maiores, encontra-se uma linguagem de cunho mais culto, sem marcações

de oralidade ou coloquialismo, ao passo que, nas demais estrofes, que possuem o metro popular em redondilha menor, é destacado, igualmente, um discurso de cunho mais coloquial, com fortes marcas de oralidade e de uma variante que não seria a de maior prestígio social. Isso é sentido em vocábulos como “sinhá”, “sinhô”, “tar”, “dançará”, que remetem ao falar da população ribeirinha da Amazônia.

Na primeira estrofe, já se anuncia a fuga da mulher, não uma mulher qualquer, mas sim uma donzela, de aspecto típico da região amazônica, conforme se vê no grifo a seguir: “E a *virgem morena* fugiu no costeiro [embarcação]”. A pureza do corpo dessa mulher é reforçada em passagens posteriores: “E a *moça* levou” e “Quem tem *filha moça* é bom vigiar”. Esse alerta se dá em virtude de o Boto ser um sedutor irresistível.

Os versos em redondilha menor se apresentam como se fossem uma resposta ao questionamento em torno do rapto/fuga da moça, resposta provavelmente aos pais da mulher: sinhá e sinhô. A ação do Boto está expressa no verbo “tentar”. Na segunda estrofe, aparece o cenário em que o sedutor atua: “No tar dançará”, festa ribeirinha na qual ocorre a prática da dança. Também é afirmada a descrição física do Boto: “Aquele doutô” – segundo a lenda, o Boto se metamorfoseia em um lindo rapaz, conforme se viu na citação de Rocque, anteriormente apresentada, e sua particularidade é que ele surge todo vestido de branco, geralmente com um chapéu que lhe oculta um furo que ele possui na cabeça, mas o poema de Tavernard focaliza somente a vestimenta branca.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe se repetem fechando a terceira, reforçando a importância do par sinhá/sinhô. Esse mesmo recurso ocorre também entre a quinta e a sexta estrofes, destacando, dessa vez, o Boto: “O boto não dorme / No fundo do rio”. Há uma ambiguidade, também notada por Josiclei Santos e Karina dos Santos (2017, p.58), no verso “Seu dom é enorme”: dom – poder de sedução; e dom – referente ao tamanho do membro viril do Boto, membro que aparece similar ao do homem na própria configuração da palavra, sem o “m”, que representa tão-somente uma nasalização: do – note-se a imagem do pênis [barra da letra “d”] e dos testículos [círculos nas laterais da barrado do “d”]. Em ambos os casos, sua eficácia estaria resguardada:

Seu dom é enorme
Quem quer que o viu

Que diga, que informe
Si lhe resistiu,

Essa mesma configuração fálica do personagem não se apresenta somente em “dom”. O mesmo jogo se encontra em “Boto”, em que “oto” possui a mesma disposição gráfica que da expressão sonora em “do” [de “dom”], porém com uma acentuação fálica também na sonoridade, por conta da linguodental /t/, cujo ponto de articulação mais proeminente é a língua, que se eleva e simula uma ereção, pois que é símbolo fálico por excelência.

Como se vê, a simplicidade de *Foi Boto, Sinhá* é aparente, pois os inúmeros meandros deslindados aqui mostram que os detalhes são muito importantes, embora, aparentemente, desprezíveis. Os breves jogos explorados nesta leitura desnudam não só o poema, mas também os corpos retratados no texto: da virgem morena e do Boto.

O que se constata neste estudo é que, para a interpretação desse poema, há que se levar em consideração aquilo que Roland Barthes (1992), em seu estudo sobre a novela *Sarrasine*, de Balzac, chama de “código cultural”, que faz com que um texto seja melhor compreendido por leitores que estão imersos na cultura que o texto em questão retrata e que, portanto, não diria tanto a leitores de outras culturas. Sem as informações extratextuais acerca do Boto, não se conseguiria visualizar os detalhes de *Foi Boto, Sinhá*, os quais estão condensados no poema.

REFERÊNCIAS

ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estud. av.* [online], v.19, n.54, p.283-313, 2005.

AZEVEDO, Eustachio de. *Literatura Paraense*. 3.ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (Lendo o Pará, 7)

BARTHES, Roland. *S/Z*. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Bloch, 1951.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

ROCQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia, 1967.

SALLES, Vicente. O Exilado do Rancho Fundo. *Asas da Palavra*. Belém: Unama, v.4, n.9, p.17-29, 1998.

SANTOS, Josiclei de Souza; SANTOS, Karina Cardoso Ribeiro dos Santos. A canção Amazônica de Waldemar Henrique: uma leitura intersemiótica. In: CASTILLO, Luís

Helena Montoril del; CORRÊA, Paulo Maués (Orgs.). *Amazônia entre ensaios*. Belém: Paka-Tatu, 2017. p.49-67.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1893.

TAVERNARD, Antônio. *Obras Reunidas*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

TAVERNARD, Antônio. *Fêmea*. Belém: Paka-Tatu, 2011.

TAVERNARD, Antônio. *Sonetos de Tavernard*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2017.

VERÍSSIMO, José. *Scenas da Vida Amazonica*. Lisboa: Livraria e Editora de Tavares Cardoso & irmão, 1886.

AGOTIME, MARIA MINEIRA NAÊ: O CORPO NEGRO E SUAS MEMÓRIAS

AGOTIME, MARIA MINEIRA NAÊ: *THE BLACK BODY AND ITS MEMORIES*

Ana Carusa Pires Araujo⁴⁷
Risoleta Viana de Freitas⁴⁸

PALAVRAS INICIAIS

No capítulo VIII – “DissemiNação: O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” (2013), Homi Bhabha, a partir de sua própria experiência, enquanto sujeito diaspórico, argumenta acerca da disseminação de povos que possibilita a formação de novas comunidades. Comunidades estas constituídas por sujeitos que transitam entre dois mundos: o mundo deixado e o mundo encontrado. Agotime, Maria Mineira Naê símbolo dos sujeitos negros, que foi afastada forçadamente do seu mundo, do seu lugar de origem para outro lugar.

Temos, então, que os sujeitos diaspóricos/deslocados não se desvencilham do seu lugar de origem, ao tempo em que necessitam lidar com as experiências do outro lugar, ou do lugar do outro, com trocas de experiências resultantes do contato com sujeitos distintos, que podem ou não ser oriundo do mesmo país, compartilhando ideias, conhecimentos e costumes. São sujeitos que buscam a ressignificação de si e de sua comunidade através de elementos que fazem referência ao universo por eles deixado, tais como a música, a culinária, as práticas religiosas, dentre outros.

Ao discorrer acerca das vivências diaspóricas desses sujeitos, Claudia Mortari, no artigo *Experiências das populações africanas e afrodescendentes na diáspora brasileira*, argumenta que,

[...] a diáspora africana não significa, na nossa concepção, apenas o deslocamento forçado, porém, a redefinição histórica e social de pertencimento, perceptível através da construção de novas identidades e identificações, de formas de devoção, de rearranjos de sobrevivências históricas de lutas por autonomia e liberdade. (MORTARI, 2015, p. 134-135).

⁴⁷ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IFMA. *E-mail*: anacarusa15@gmail.com;

⁴⁸ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Integrante do Grupo de Pesquisa: Teseu, o labirinto e seu nome (Ifaradá-UFPI) e Professora da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. *E-mail*: risoleta.rfreitas@gmail.com;

Segundo a autora, essa compreensão se deve ao fato de que, o processo diaspórico vivenciado pelos negros resultou na dispersão de muitos deles por toda a América, especialmente nos portos brasileiros, nos estados como Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão, o que, de certo modo, possibilita o estreitamento das relações entre Brasil e África, em decorrência, também, do fluxo constante de:

[...] ideias, tecnologias, ritmos, visões de mundo e, também na construção e novas formas de viver a vida por parte dos africanos e seus descendentes no Brasil, cujas experiências históricas têm sido abordadas pelos historiadores: formas de trabalho, composição de laços de parentesco, Irmandades Religiosas, sociedades recreativas, produções artísticas, etc., tanto no contexto escravagista brasileiro quanto no pós-abolição (MORTARI, 2015, p. 134).

De acordo com a argumentação de Mortari, as práticas ou as irmandades religiosas figuram dentre os aspectos que possibilitam o estreitamento das relações entre o país, a cultura de origem do sujeito diaspórico e o espaço novo onde ele se encontra. Dessa forma, o samba-enredo “Saga de Agotime, Maria Mineira Naê”, apresentado em 2001, pela Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, tematiza a trajetória da Rainha Agotime, mulher negra, aprisionada, escravizada e transportada da África ao Brasil, com destino final o Maranhão, local onde encontrou os escravos jejes⁴⁹ e fundou a Casa das Minas⁵⁰, recebendo, a partir de então, o nome de Maria Mineira Naê. Com isso, objetiva-se, neste texto, investigar o corpo, bem como outros elementos que circundam o universo desse sujeito, quais sejam: terra mãe, o navio, terras brasileiras, dentre outros, como espaços que produzem, armazenam, acionam e transmitem conhecimento e histórias, isto é, como memória, a partir da tematização da África, da saga da Rainha africana no samba-enredo em questão.

As reflexões desenvolvidas demonstraram que, uma vez deslocados de suas raízes, os negros valeram-se de variados mecanismos, especificamente, da memória e dos lugares que possibilitam o acionamento desses aspectos como elementos de ressignificação de si, de sua terra, bem como dos novos espaços que passaram a ocupar e ressignificar, como fez Agotime, no Maranhão, ao ressignificar suas heranças

⁴⁹ “Tribo da cultura Ewefon, introduzida no Brasil através do tráfico de escravos vindos do Dahomey”. Disponível em: <https://www.templodovaledosoledalua.org.br/pequeno-dicionario-yoruba-x-portugues/>. Acesso em 17/05/2021

⁵⁰ É um terreiro de religião africana mais antigo de São Luís do Maranhão, que fora fundado no século XIX.

culturais, “através da construção de novas identidades”, que fez com que Agotime voltasse a ser Rainha; “de formas de devoção” (MORTARI, 2015, p. 134-135), sendo a Casa das Minas um dos espaços da memória ancestral, de valorização da cultura, do corpo negro carregado de experiências.

Reflexões a respeito do gênero musical samba-enredo fazem-se pertinentes, haja vista ser esse gênero textual e cultural que apresenta ao público a narrativa/vida da Rainha africana, destituída de seu reino, escravizada e forçada a atravessar o Atlântico.

SAMBA-ENREDO: A ORIGEM E A SAGA DO SUBGÊNERO MUSICAL

Carlos Sandroni, em sua obra *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*, concebe a existência de duas tipologias de samba nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro. Na primeira, o samba era cultuado nas casas das baianas, a exemplo, na casa de Tia Ciata⁵¹; na segunda, no início da década de 1930, desenvolvido no bairro Estácio de Sá, passou a ser considerado o estilo musical cultuado pelas escolas de samba, ou seja, o samba-enredo, subgênero do samba. O autor assim discorre:

[...] O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, 80 Caninha, Pixiguinha. O tipo mais recente é associado a um bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio (em homenagem ao português que fundou a cidade em 1565) – e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide (Alcebiades Barcelos), Brancura (Sílvio Fernandes) e outros (SANDRONI, 2012, p. 133).

A transformação do samba em um novo samba, ou seja, o samba-enredo, dá-se pela necessidade de ritmos e batidas mais aceleradas, capazes de empurrar e acompanhar a multidão, haja vista a saída do samba, antes restrito às casas das baianas e às rodas de conversas entre amigos, para as ruas. Assim, pode-se compreender o samba-enredo, não somente como subgênero musical, mas também como elemento inerente ao universo carnavalesco, item, inclusive, constituinte do grupo de aspectos a serem julgados durante o desfile.

⁵¹ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, nascida em 1854, em Santo Amaro (BA), foi uma mãe de santo brasileira, considerada por muitos como uma das figuras mais influentes para o surgimento do samba carioca.

O samba-enredo, *corpus* desse trabalho foi apresentado em 2001, pela Beija-Flor de Nilópolis. A fundação dessa Escola de Samba data de 1948. Em dezembro daquele ano, teve origem o bloco carnavalesco conhecido como Associação Carnavalesca Beija-Flor, ou, simplesmente, Bloco Beija-Flor, uma idealização dos amigos Milton de Oliveira (Negão da Cuíca), Edson Vieira Rodrigues (Edinho do Ferro Velho), Helles Ferreira da Silva, Walter da Silva, Hamilton Floriano e José Fernandes da Silva. A transformação do bloco em escola de samba dá-se em 1953, quando este fora inscrito por Silvestre David dos Santos, na Confederação das Escolas de Samba, para o desfile de 1954, já com o nome pela qual é conhecida atualmente.

Ao longo de setenta (70) anos, a Escola de Samba nilopolitana tem apresentado ao público, por meio dos sambas-enredos, diferentes temáticas que abordam diversas questões e problemas que permeiam a sociedade. O samba-enredo selecionado para este texto tem como título “A saga de Agotime: Maria Mineira Naê”, de autoria de Déo, Caruso, Cleber e Osmar e tem como temática principal a saga vivenciada por Agotime, rainha africana, aprisionada e escravizada. Vivenciou a travessia nos porões dos navios vindos da África. Escravizada no Brasil, fundou no estado do Maranhão, a Casa das Minas, espaço em que é possível evidenciar a ressignificação das matrizes religiosas cultuadas na África, originando as práticas afro-brasileiras, tais como a Umbanda e o Candomblé.

Pode-se perceber, no samba-enredo, abordagens que referem à escravidão, ao tráfico de negros e à dispersão deles para vários lugares da América, como é o caso do solo brasileiro. Retomando as acepções de Bhabha (2013), tem-se a diáspora, a disseminação de povos, constituindo, desse modo, sujeitos diaspóricos que vivem numa luta e busca constante pela sobrevivência e ressignificação de suas tradições em diferentes lugares, distantes das terras africanas, como se pode constatar no refrão do samba que segue:

Vai seguindo seu destino (de lá pra cá)
Sobre as ondas do mar
O seu corpo que padece
Sua alma faz a prece
Pro seu povo encontrar
(DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR, 2001).

A estrofe acima é repetida várias vezes no samba-enredo, por representar as inúmeras travessias dos africanos, pelo oceano Atlântico, ao território brasileiro, o

exílio de seu território de origem e a exploração do seu corpo como elemento de trabalho e resistência, o que resultou na diáspora negra. Tem-se um corpo que padece, porém resiste. Não são o Atlântico, o navio, as dores físicas aspectos capazes de apagar a mulher, o corpo negro ali presente. Esse corpo em riste, ainda que afastado de seu torrão, traz à memória lembranças que ele carrega como possibilidade de constituição de formas diversificadas para o seu existir na resistência. A fé, a esperança de encontrar os seus, a sua tradição – práticas revisitadas pela recordação, pela memória -, revigoram os corpos amontoados dentro do navio.

Para além e não mais ou menos importante que o corpo, há outros elementos que subsidiam o acionamento das tradições que o corpo negro tem registrado em si e, conseqüentemente, a ressignificação desse corpo/sujeito e das manifestações culturais que o constituem. No tópico seguinte, a abordagem perpassa pela relação do que corpo do sujeito negro e sua memória, aqui tratados como lugares de memória.

AGOTIME, MARIA MINEIRA NAÊ: O CORPO NEGRO E SUAS MEMÓRIAS

SUJEITO PARALELO

Jorge Dissonância⁵²

“Ginga, olé Molejo, gracejo
No jeito do traquejo, trejeito
Corpo – negro – sujeito
Herdeiro de raça
Legado – resistência
Negro universo
Íntimo mal-entendido
Distorcido
Sujeito paralelo
Em quilombo liberdade”

⁵² Jorge Dissonância é poeta e músico sergipano. Atualmente, mora no estado de Minas Gerais. Gravou vários CDs, entre eles o Africanê, que foi adotado para compor o IV Kit de Literatura Afro-brasileira, em 2010, pela Secretaria Municipal de Educação – SEMED/BH, contemplando a lei 10.639/2003.

Figura 01: A arte de Ingrid Mwangi



Fonte: <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>

Uma das características do período escravagista era a comercialização do sujeito negro, ora objetificado, trazido do continente africano para atender as demandas das colônias americanas que careciam de mão de obra para o trabalho realizado nas fazendas, colônias. Nas epígrafes acima, tem-se, via texto e imagem, um corpo, que é negro, mas também é um sujeito, seja corpo masculino ou feminino, adulto, jovem. É o corpo de um sujeito negro que herdou de sua raça o legado, a história, a memória, a resistência.

É um sujeito que carrega e ressignifica a sua história e a história dos seus antepassados em seu próprio corpo. Esse processo de ressignificação é desencadeado e desencadeia diversos aspectos de ordem das relações e das emoções próprias do eu com outro. Sendo assim, tem-se que o corpo negro é memória, e é também o que o processo de lembrar resulta, a busca pelo lugar de origem, a reconstrução identitária, as emoções e dores que, também, constituem a memória.

Acerca da relação entre o corpo e as emoções, no texto “Antropologia das emoções”, o autor David Le Breton revela que “A emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2019, p. 140). Nesse sentido, compreendemos que as nossas emoções estão atreladas aos acontecimentos que vivenciamos dentro da comunidade na qual estamos inseridos e, de modo direto ou indireto, pode incorrer em múltiplos sentimentos, seja de alegria, tristeza, angústia, saudade, revolta, etc, assim, a emoção decorre de como avaliamos e reagimos frente às circunstâncias.

Portanto, pode-se conceber o corpo do sujeito negro diaspórico como o espaço que comporta as emoções por ele vivenciadas dentro e fora do navio. Tais emoções,

conforme Le Breton (2019), desencadeia sentimentos diversos, frente a circunstâncias e lugares variados, tais como: as memórias da terra mãe (África), o navio, a América, o Brasil, a Bahia, o Maranhão e o próprio terreiro, a Casa de Minas.

O corpo do sujeito negro diaspórico apresentado no samba-enredo em voga, neste texto, possibilita pensar sobre a trajetória de muitos outros negros que vivenciaram o processo de deslocamento abordo nos porões dos navios, quando na travessia da África à América, ao Brasil. Na estrofe que segue é possível vislumbrar o início da saga diaspórica a que os negros eram submetidos; não bastavam-lhes apenas a dor causada pelo desenraizamento, este e o deslocamento do seu lugar de origem a tantos outros eram realizados em condições desumanas, tendo apenas o corpo, este carregado de memórias, de emoções e sentidos, como mecanismo para ressignificar a si próprio, assim como a todas as suas práticas culturais. Veja:

Maria Mineira Naê
Agotime no clã de Daomé
E na luz de seus voduns
Existia um ritual de fé
Mas isolada no reino um dia
Escravizada por feitiçaria
Diz seu vodum que o seu culto
Num novo renasceria
[...]
(DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR, 2001).

Tantos outros negros e negras, assim como a Rainha Agotime, foram encarcerados, amontoados como bichos nos navios que os transportavam pelo Atlântico. O último verso nos permite inferir que, embora isolada, escravizada, o renascer num novo espaço físico, apesar de doloroso, trazia à memória formas diversificadas de resistência ao esquecimento das lembranças identitárias que a conectava aos seus ancestrais e à sua linhagem, o que de certo modo, nutriam-na de esperança e forças para continuar lutando e assim poder reinar sobre seu corpo e sobre os desejos dele emanados.

Agotime encontrou-se com os Nagôs e através dos ancestrais africanos, da memória trazida por eles, ela teve conhecimento que seu povo, os “Negros-Minas” tinham sido levados para São Luís. A Rainha faz num “ritual de fé”, “a prece pro seu povo encontrar” (DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR, 2001). E, por meio da religiosidade, da memória dos seus e de suas práticas, ressignificaria os seus costumes,

fazendo surgir ‘nova’ África em solo brasileiro/maranhense. Conforme a Comissão de Carnaval da Beija-Flor, responsável por pensar enredo e todo o desfile:

O sofrimento físico da rainha, traída e humilhada era uma realidade menor pois seu espírito continuava liberto e sobre as ondas, sem grilhão, a rainha lidera um grande cortejo e atravessa o mar. Nasce a ligação África-Brasil. Chega ao novo continente um corpo escravo mas um espírito livre, pronto a cumprir a sua saga e fazer ouvir daqui o som dos tambores Jêjes. (COMISSÃO DE CARNAVAL, 2001, GALERIA DO SAMBA).

Nas linhas acima é possível perceber que, apesar de um corpo físico, acorrentado, sofrer e padecer, as memórias, a espiritualidade que ele carrega resistem para além do corpo. Ainda, segundo a Comissão Carnavalesca, a também Feiticeira Agotime desembarcou na Bahia, onde encontrou muitos irmãos africanos que, assim como ela, foram levados ao Maranhão, como é possível observar no trecho que segue abaixo:

[...]
Chegou nessa terra santa
Bahia viu a nação nagô ô ô
E através dos orixás
O rumo do seu povo encontrou
Brilhou o ouro, com ele a liberdade
Foi pra terra da magia
Do folclore e tradição
Um bouquet de poesia
A Casa das Minas
É o orgulho desse chão
[...]
(DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR, 2001).

A terra da magia da qual fala o sexto verso é São Luís do Maranhão, onde fundou, por orientação dos orixás que recebia e cultuava, um templo de tambor, chamado de Casa das Minas. Por esta razão, Agotime - rainha, feiticeira africana - que experienciou a travessia no Atlântico, após ser escravizada, passa a ser Maria Mineira Naê, como heranças dos seus voduns, atendendo-os ao construir um espaço para cultuação e manifestação da religiosidade do povo africano, agora em terras brasileiras.

Variados espaços - África, navio, oceano Atlântico, Brasil, Bahia, Maranhão, São Luís – são ocupados por Agotime/Maria Mineira Naê. Assim, pode-se compreender tais espaços como possibilitadores de construção e ressignificação de suas memórias. Vale frisar que a significação desses espaços como lugares de memória só é possível

porque em todos eles o corpo negro da Rainha se fez presente, fato que reforça a assertiva de que o corpo vem como lugar primeiro das memórias que ela traz consigo, sendo por meio dele que os outros espaços aqui mencionados desempenham a função de lugares da memória, de guarda de acontecimentos e de histórias.

É abordo do navio que o negro faz a travessia. Nele, emoções diversas são desencadeadas, tendo em vista, o distanciamento que a embarcação vai provocando entre Agotime e sua terra-mãe, ao tempo em que a aproxima de outras localidades/práticas culturais. Também é dentro do navio e de seus porões que os negros têm sua humanidade negada, reforçando a ideia desse corpo como objeto para fins mercadológicos. Segundo Mortari (2015), citando Paul Gilroy (2001):

[...] as culturas e as identidades formadas no Novo Mundo são indissociáveis da experiência da escravidão, dos fluxos e trocas culturais através do Atlântico. Nesta perspectiva, as regiões de portos são espaços importantes por se caracterizarem por serem multiculturais, de contato, de mistura, de movimento, que representam entre o local e o global. O navio, por sua vez, é o canal de comunicação entre os diferentes mundos (MORTARI, 2015, p. 139).

O navio não apenas transporta o corpo negro escravizado, comercializado, mas também comunica, como afirma a autora, a diferentes partes do mundo o que esses corpos carregam em si – a memória de um continente, de um país, de uma cultura, de uma história, ou, numa perspectiva da coletividade, carrega em si memórias e histórias.

Retomando a ideia dos elementos/lugares acima mencionados como espaços de construção e ressignificação de memórias, que, por sua vez, são mecanismos indispensáveis à renovação da cultura, pois estão atreladas não somente ao indivíduo, como a todo o grupo, ou seja, a coletividade, a teórica Aleida Asmann, no texto *Espaços da recordação* (2011), argumenta sobre a relação entre memória e os lugares, em outros termos, os ambientes, os espaços da memória, que fixam os acontecimentos vivenciados.

A memória, para Asmann, constitui as experiências que o sujeito acumula, desse modo, é um veículo transmissor de informação e do conhecimento produzido pelo sujeito/coletividade, que possibilita o acesso ao passado. Acesso esse intermediado por mecanismos táteis do corpo que quando próximos das ações externas produzem sensibilidades e subjetividades referenciadas pela extensão da vivência do corpo contactado a outros corpos, pelo navio, pelo Atlântico, pelas práticas culturais, dentre

outros. Nesse ínterim, os ambientes da memória mencionados acima acolhem vivências de caráter histórico, religioso, biográfico, traumático.

Desse modo, o seu lugar de origem, a África, pode ser concebida como lugar de memória das gerações, pois lá estão os seus antepassados, as suas práticas sociais, históricas e religiosas – “Agotime no clã de Daomé/E na luz de seus voduns/Existia um ritual de fé” (DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR, 2001). Além disso, o continente africano, a Casa das Minas, a própria natureza, também podem ser considerados como lugares sagrados da memória, tendo em vista serem utilizados como espaços para exaltação aos orixás e realizações dos rituais e cultos aos ancestrais.

No que tange aos lugares traumáticos, estes podem ser representados pelo navio e pelo Atlântico, pois segundo a autora Asmann (2011), esses lugares servem, e no caso dos negros traficados e escravizados, serviram de palco para a dor, para o sofrimento. Durante o processo de travessia, devido às condições a que foram submetidos, muitos negros acabaram mortos e lançados às águas. Aos que no navio ficavam, restavam a dor da morte, a revolta e, ao mesmo tempo, a esperança de alcançar novos lugares onde pudessem reconstruir-se.

A memória, evocada, acionada não somente pelos espaços citados, mas também por variados mecanismos, tais como a dança, a culinária, a religião permitiram a reconstrução de suas marcas culturais e identitárias. Memórias que são do sujeito e da comunidade na qual está inserido. Halbwachs, no texto *Memória coletiva* (2013), discorre a respeito da memória como mecanismo de (re)construção dessas marcas. Assim, para o autor em tela, isso dá-se, tendo em vista que:

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. Isso 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, 2013, p. 30).

Para o autor, a memória é coletiva porque o sujeito que rememora não vive no isolamento, ao contrário, ele é parte de comunidade, age, interage e transforma essa comunidade. Do mesmo modo que os acontecimentos rememorados estão situados na vivência em coletividade.

Acerca do corpo como lugar de memória, Foucault argumenta ser o corpo o primeiro espaço que o sujeito ocupa, sendo sobre o corpo que recaem as histórias vivenciadas pelos sujeitos. Nas palavras de Foucault,

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissolução do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia (...) está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 1979, p. 22).

Em outros termos, pode-se dizer que é no corpo, no caso em tela, do negro e, mais especificamente, da negra Agotime, e por meio dele que as atividades exercidas pelos sujeitos se materializam, sejam de natureza histórica, social, cultural, psicológica etc. O corpo é o espaço, o campo onde ocorrem as tensões, os acontecimentos passados, ao tempo em que, também, é nele que os desejos de liberdade se manifestam, sendo tais desejos convertidos em luta e resistência frente a uma política dominadora e opressora do negro, apenas objetificado pelo branco, senhor de escravos.

Diante da argumentação exposta, pode-se compreender que Agotime/Maria Mineira Naê, assim como outros africanos que compartilharam a experiência do deslocamento e da diáspora, reinventaram e ressignificaram o seu lugar de origem e todos os demais elementos culturais que comportam esse lugar por meio das histórias de suas famílias, das memórias acionadas por diversos aspectos, como os lugares aqui identificados.

PALAVRAS FINAIS

Com base nas argumentações aqui desenvolvidas, nota-se, que a história dos negros não pode, nem deve ser resumida somente à escravidão, à dor, ao sofrimento, ao navio, ao Atlântico; mais que isso, tem-se uma história de luta, de resistência contra um regime aprisionador e opressor decorrente do processo de colonização e escravização, materializado pela prática de comercialização e opressão do sujeito negro e viabilizado pela naturalização da condição de inferioridade impostas aos negros como próprio de sua existência. É uma história de construção de novos espaços de

reconstrução de memórias por meio daquilo que o corpo comporta e que resiste ao tempo, à dor, à travessia.

Assim, as reflexões desenvolvidas demonstraram que, uma vez deslocados de suas raízes, os negros valeram-se de variados mecanismos, não somente da dança, da culinária, das práticas religiosas, mas também da memória dos lugares, sejam locais das gerações, ambientes sagrados ou locais do trauma como processo de acionamento dos elementos que ressignificam seu lugar de origem, que servem, também, para ressignificação de si.

Para Débora Armelim Ferreira, ao discorrer acerca do corpo negro como lugar de discurso, expõe:

O corpo negro não é um corpo único, individual, mas sim um corpo participativo, humanitário. O corpo africano que se conecta com outra dimensão. E nessa relação que vai além de um único indivíduo no espaço, se estabelece uma identidade coletiva, visto como um aspecto importante dentro da cultura africana, onde se é permitido compreender uma diversidade de gestos, ritmos, cores e formas tradicionais de expressões culturais através das atividades performáticas como a música, a dança, a pintura corporal, escarificações e até em suas esculturas e máscaras, que se apresentam dentro de cada povo, possuindo características específicas próprias. (FERREIRA, 2021).

Sendo um corpo ativo, participativo, coletivo, este reconstrói-se e reconstrói a sua tradição. A memória trazida pelo corpo se materializa, por exemplo, por meio das práticas religiosas e seus rituais, como visto no samba-enredo em análise, de suas emoções frente aos acontecimentos, conforme Le Breton salienta. É um corpo memória-linguagem que conecta o sujeito habitante do Novo Mundo ao seu Mundo, ao continente africano e a toda sua história.

O corpo negro, dessa maneira, caracteriza-se por ser um espaço que comporta, cria, recria, transforma todos os outros ambientes atrelados à memória mencionados acima, tendo em vista que acolhem vivências que dizem respeito à historicidade, à religiosidade, ao biográfico, aos traumas e aos diversos aspectos que circundam a realidade do sujeito que habita esse corpo. É um sujeito constituído de subjetividades.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: UNICAMP, 2011.

BHABHA, Homi K. Disseminação: O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In.: BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 227-274.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

DÉO, CARUSO, CLEBER E OSMAR. *A saga de Agotime, Maria mineira Naê* (2001). Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>. Data do acesso em: 05 de jul. 2020.

FERREIRA, Débora Armelin. *O corpo negro como local de discurso*. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>. Data do acesso: 26 mar 2021.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

LE BRETON, David. *Antropologia das emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MORTARI, Claudia. Pensando a diáspora africana: algumas questões. In. MORTARI, Claudia. *Introdução aos estudos africanos e da diáspora*. (Org). Florianópolis: DIOSEC: UDESC, 2015, pp. 139-148.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SITE PESQUISADO

Galeria do samba – (<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>).

ENTRE RASTROS E MIL DIREÇÕES: UMA ANÁLISE DA LETRA DA CANÇÃO “RENATA MARIA”, DE CHICO BUARQUE

BETWEEN TRACES AND THOUSAND DIRECTIONS: AN ANALYSIS OF THE LYRICS OF THE SONG "RENATA MARIA", BY CHICO BUARQUE

Maria Daíse de Oliveira Cardoso⁵³

O espaço que um corpo ocupa no meio urbano é o que lhe permite olhar, de forma holística, para si e para o meio social. Uma experiência que é possível ser traduzida em canções, mas sem desvencilhar da poeticidade – uma lírica memorialística que emana do discurso elaborado *para* e *sobre* o outro e, ao mesmo tempo, sobre si e o sobre o espaço. Acerca dessas vivências é que se ocupa a sensibilidade de um olhar em “mil direções” – como o registrado em “Renata Maria”, um desejo de captar e, sincronicamente, contemplar a cidade e se perder por ela, mesmo sem sair do lugar.

A letra selecionada para nossa análise é uma composição de Chico Buarque em parceria com a música de Ivan Lins e faz parte do álbum *Carioca*, lançado em 2006. No disco, de modo geral, é possível identificarmos um forte diálogo entre o sujeito lírico e o espaço geográfico que este ocupa. Essas marcas se configuram desde a capa do álbum, que traz o mapa da cidade do Rio de Janeiro no rosto do letrista, às letras que se debruçam sobre o mapa imaginário da capital carioca. Canções como “Subúrbio” e “Ode aos Ratos”, são exemplos de composições que descrevem uma cidade de peculiar, uma mescla de encantos paradisíacos e uma cidade engolida pelas implicações do urbano e que não consegue mais esconder suas mazelas. Já em “Renata Maria” a ideia de espaço e memória se voltam para o desejo, mas sem abandonar a ideia da cidade. O corpo desejado pelo sujeito lírico é capaz de tornar pequena toda e qualquer idealização de magnitude da “cidade maravilhosa”. O objeto desejado é ela, porém a cidade é o lugar para tal (re)encontro, para o suplício do homem enamorado.

Dessa forma, a cidade do Rio Janeiro, cenário de tantos registros literários⁵⁴ é também espaço de registros de memória, uma voz que ecoa múltiplas vozes. Uma

⁵³ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB, e-mail: daiseoliveira@hotmail.com

⁵⁴ Como exemplos podemos citar os romances de Lima Barreto, entre eles: *Os Bruzundangas*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Outro nome de destaque, sem dúvida, é João do Rio, que, por intermédio de suas crônicas, desnuda a capital carioca, especialmente no texto *A alma encantadora das ruas*. E, mais especificamente sobre lugares da cidade do Rio de Janeiro, elencamos *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim de Macedo.

cidade poética e que nas letras de Chico Buarque encontra o seu espaço-canção: âncora de memórias e subjetividades. A cidade cantada nos versos de “Renata Maria” é quem incorpora os seus transeuntes, é ela (a cidade) quem narra os rastros de seus *passants*. Nesse sentido, ao cantar composições como estas, deparamo-nos muito mais com a memória do espaço do que, única e exclusivamente, com a memória do sujeito.

O sentido poético da canção se consolida no jogo intercambiante entre as *personas* que são recordadas, mas, principalmente, pelos ambientes que elas ocupam (e, conseqüentemente, o modo como estes reagem à sua presença). E, assim como outros gêneros artísticos, a canção naturaliza esse fenômeno. Semelhante à poesia – em poucos versos, porém articulados com os componentes musicais, como a melodia –, a canção capta o efêmero *frenesi* e se faz ouvida/cantada por muitos, como algo corriqueiro e cotidiano. Como destaca Carmo Júnior:

Na canção popular, em especial, há uma espontaneidade enunciativa que leva o cancionista a submeter os contornos melódicos e a estruturas àquilo que ele quer e precisa dizer. Essa pressão extrínseca à ordem melódica *stricto sensu* acarreta uma aparente desorganização da estrutura das células. Toda canção popular seria, assim, uma tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre o *lógos* e o *mélos* (JÚNIOR, 2007, p. 80, grifos do autor).

Essas considerações são baseadas nos pressupostos de Tatit (2002), no livro *O cancionista*, que, logo nas primeiras seções, tece apontamentos sobre o canto e fala, destacando que “a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas, e assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida (TATIT, 2002, p. 12). Desse modo, ao elaborar uma canção, o compositor cria também uma “responsabilidade sonora”, porque, ao descobrir formas de compatibilidade entre texto e melodia, ele estabiliza esses componentes e assegura a perpetuação sonora. A canção, podemos assim dizer, torna-se um construto de indubitável apreensão, pois, além dos elementos já mencionados por Tatit (2002) e Carmo Júnior (2007), ainda podemos destacar sua rápida divulgação. Por meio dos veículos de comunicação, cada dia mais acessíveis e com grande capacidade de armazenamento, especialmente na contemporaneidade, a canção abrange um público mais amplo e, de forma direta e/ou indireta, quando narra sobre os espaços citadinos e os corpos que o ocupam permite o interlocutor fazer uma leitura de suas peculiaridades. Nessa perspectiva, a cidade se

deixa ser lida, ou seja, permite-se ser observada e experienciada pelo olhar do outro, ocasião em que desvela suas memórias e as particularidades de seus espaços.

Em “Renata Maria”, o cenário privilegiado é uma praia. Mas não uma praia qualquer, apesar do sujeito absorto diante da lembrança de tamanha beleza, a cidade não foge à cena. Pelo contrário, ao ressaltar sua fugacidade, a voz lírica a engrandece, registra seus principais cenários e nos mostra as paisagens que se desfocam diante dos olhos de uma recordação. Dessa forma, passamos a ser também o centro de sua tela, posto que somos nós, ouvintes/leitores, que identificamos as nuances da cidade através das lembranças que ecoam no discurso lírico da letra. Assim, tal qual o eu poético, estamos entre rastros e mil direções, entre a beleza da cidade e a lembrança do corpo que passou. Corpo este que, nessa canção, pode ser entendido como objeto de desejo. Vejamos a letra:

Renata Maria

Ela era ela era ela no centro da tela daquela manhã
Tudo o que não era ela se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês
Pássaros cristalizados no branco do céu
E eu, atolado na areia, perdia meus pés
Mas o assombro gelou
Na minha boca as palavras que eu ia falar
Nem uma brisa soprou
Enquanto Renata Maria saía do mar
Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
Quieto como um pescador a juntar seus anzóis
Ou como algum salva-vidas no banco dos réus
Noite na praia deserta, deserta, deserta daquela mulher
Praia repleta de rastros em mil direções
Penso que todos os passos perdidos são meus
Eu já sabia, meu Deus
Tão fulgurante visão
Não se produz duas vezes no mesmo lugar
Mas que danado fui eu
Enquanto Renata Maria saía do mar
(HOLLANDA, 2006, p. 477)

Como é possível perceber, o discurso predominante na letra circunda em um determinado evento. Ao recordar essa situação, as memórias da cidade se mesclam às imagens-lembranças que formam sua totalidade. Cidade e sujeito se entrecruzam no discurso poético. A canção selecionada já foi objeto de análise de outros trabalhos acadêmicos, mas com ênfase voltada exclusivamente para a figura feminina – “era ela o centro da tela”, a mulher que sai do mar. Porém, na presente análise, *ela*, também no

“centro da tela”, pode ser entendida como a cidade exposta. Assim, o espaço-canção⁵⁵ torna-se o meio encontrado pelo eu lírico para contrastar com suas lembranças da fulgurante visão com o espaço citadino ocupado por ele.

Destaca-se que, em “Renata Maria”, a capital carioca não surge exposta diretamente, as referências ao Rio de Janeiro surgem com uma espécie de lista- signo. Vocábulos mencionados um após o outro, aos poucos, nos “aproximam” do cenário da cidade maravilhosa. As referências naturais e arquitetônicas ganham notoriedade na poética da letra contrapondo o mote da canção, que, como destacam alguns estudiosos, que serão expostos a seguir, pode ser entendido como o amor platônico por uma mulher – Renata Maria. Uma mulher que semelhante à garota de Ipanema, da canção de Vinícius de Moraes, não passa despercebida. Mesmo que por alguns instantes, é *ela* quem rouba a atenção do eu lírico, tornando-se o objeto erótico, no sentido empregado por Georges Bataille (1987, p. 85). No entanto, vale pontuar que “o objeto do desejo é diferente do erotismo”, uma vez que só se efetiva o objeto erótico quando há a fusão entre o desejo e o objeto sob o qual se projeta esse anseio.

As imagens congeladas, sobrepostas nos versos da canção, evidenciam a relevância do espaço, mesmo que de modo indireto, uma vez que a mulher que sai do mar é quem “rouba” a cena. Para não se deixar cair no amor desgastado e, quiçá, ingênuo, o sujeito ancora-se nas paisagens da cidade. Falar sobre o que “parou” de funcionar, por conta da beleza de Renata Maria, pode ser entendido como uma estratégia de direcionar o leitor/ouvinte a focar a sua atenção no cenário em que tudo acontece, ou melhor, que não acontece. A imagem do desejo, projetada na “personagem” ratifica as ideias defendidas por Bataille (1987), que, ao discutir sobre as mulheres como objetos privilegiados de desejo, evidencia que as estas não são necessariamente mais desejáveis, “mas elas se propõem ao desejo” (BATAILLE, 1987, p. 86). A mulher serve de alvo ao desejo do homem. A beleza da mulher que passa se mistura aos signos de exaltação da cidade que, mesmo sem uma referência nominal, nos permite identificar e localizar a posição do sujeito. A geografia de sua fala, já tão conhecida por seus leitores/ouvintes, é reforçada pelo sentimento de ausência de sua amada, em que sobram apenas as imagens da cidade, mesmo que essas ganhem novas configurações.

⁵⁵ Utilizamos esse conceito para se referir ao registro de memórias e subjetividades do espaço em uma determinada canção.

Samara Mór (2013), em seu estudo sobre as relações de amor nas canções de Chico Buarque, ancoradas nas concepções de Edgar Morin, contextualiza a complexidade do amor e o posiciona como o sentimento mais elevado, o mais almejado, e o mais cantado pelos poetas. Um tema que não foge ao discurso literário e enfatiza o desejo. Uma manifestação que se ancora na intenção de obter algo ou alguém. Segundo a pesquisadora, a lírica buarqueana produz imagens e elucida o posicionamento do ser enamorado, inclusive sobre o desejo. Composições que encontram na canção um espaço que proporciona a expressão do eu, de um sujeito da enunciação.

Logo nos primeiros versos, como destaca Mór (2013), é possível fazer referência a uma evidente intertextualidade com o poema de Álvares de Azevedo, “É ela, é ela” – um sujeito que também se encanta com a beleza de uma mulher, que é observada, admirada e, por que não dizer, amada. Na letra de Chico Buarque há uma inversão do pronome e se torna – “Era ela, era ela”, inversão que também se traduz no sentido da admiração do eu lírico em relação à sua amada. Um olhar que se prende à admiração a um ser quase inatingível, como destaca a pesquisadora:

No poema, o rapaz da janela de sua água-furtada admira a lavadeira e suas peças íntimas postas ao sol. Em Chico Buarque, o homem numa manhã ensolarada de praia vê surgir das águas uma mulher divina: “lá ou aqui, a mulher é o objeto do olhar masculino”. (MÓR, 2013, p. 27).

Além das similaridades já pontuadas, acrescentamos outros aspectos que também se harmonizam: o medo de se aproximar, a ousadia do desejar, o ato de admirar um comportamento rotineiro e o eco de vozes que ocupam seu pensamento e que chegam a ser como música para o sujeito enamorado. Trata-se de um discurso lírico que ressoa em suas recordações o desejo de congelar as cenas simples do cotidiano, mas encantadoras para o eu poético. Vejamos alguns fragmentos do poema:

É ela! é ela!

É ela! é ela! - murmurei tremendo,
E o **eco ao longe murmurou** - é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta **noite** eu **ousei mais atrevido**
Nas telhas que estalavam nos **meus passos**
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

...

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! - **murmurei tremendo**,
E **o eco ao longe suspirou** - é ela!
(AZEVEDO, 1998, p. 77)

O ponto comum entre os dois sujeitos líricos se encontra na posição do ser estático diante da beleza de uma figura feminina, seja na água do mar ou na água-furtada. Esse tema nos reporta ao pensamento já elaborado por Adélia Bezerra de Meneses (2000), em *Figuras do feminino*, que retorna a *Fausto*, de Goethe, que vislumbra o olhar para cima, para o alto, um ser encantado diante de um bem-amado. Uma discussão que remonta à poeticidade do espaço e à relação com o sujeito que o ocupa, pois entende que, somente retornando aquele lugar é que o bem-amado pode ser recuperado, alcançado, concretizado.

Porém, essas mesmas relações já fazem parte da construção poética de Chico Buarque, pois, não raro, encontramos em suas composições que relacionam a memória do sujeito lírico com os espaços urbanos. Esse contorno é perceptível especialmente depois da década de 1990, tempo que o compositor se desprende das questões de maior engajamento político e passa a “cantar” o meio social de modo mais geral. As ruas, avenidas e os entornos da cidade ganham voz na lírica do compositor carioca.

Uma das canções que tem como temática essa relação do sujeito *flâneur*, aqui no mesmo sentido do termo empregado por Baudelaire⁵⁶, é “As Vitrines”, em que a voz poética se perde no vão da cidade, entre mistério e desejo. Ao tempo em que se surpreende com as vitrines da cidade, envolve-se com o objeto de desejo, que na canção se misturam entre os sons que ecoam a urbe e os elementos que a compõem. Anazildo Vasconcelos da Silva (2010), ao discutir sobre as poéticas de Chico Buarque, em uma seção específica “A poética de *Vitrines*”, tece apontamentos de como se dá a relação da subjetividade lírica do sujeito com a exterioridade. O pesquisador argumenta:

⁵⁶ Para o poeta francês, o *flâneur* é um “observador apaixonado”, aquele que “fixa residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 19).

Em ‘As vitrines’, [...] a subjetividade lírica da musa, ignorando a advertência e os apelos do eu-lírico (‘te avisei que a cidade é um vão/dá tua mão/ olha pra mim/ não faz assim/ não vai lá não’), projeta-se na exterioridade (‘eu te vejo sair por aí/ eu te vi suspirar de aflição/ já te vejo brincando, gostando de ser/ nos teus olhos também posso ver’). O desvelamento retrai a visão da realidade (‘os letreiros a te colorir/ embaralham a minha visão’), e a musa se deixa surpreender na exterioridade, vislumbrada na trajetória externa das imagens que, numa vertigem [...], se põem e se sobrepõem no instante da criação poética [...], velando-se e desvelando-se na exterioridade da visão poética (‘nos teus olhos também posso ver/ as vitrines te vendo passar’) (SILVA, 2010, p. 77).

O ato de criação da letra poética possibilita o eu lírico abrir-se para o mundo e, ao mesmo tempo, fechar-se em sua subjetividade. Isto é, o sujeito poético faz um recorte de cenas e imagens que deseja expressar em sua lírica. Assim como na canção em análise, “Renata Maria”, a manifestação entre o que é subjetivo e o que é exterior se mesclam na voz lírica que emerge pautada pelo desejo e pelo vislumbramento.

Entre o desejo e a passagem fulgurante da mulher que passa, o discurso da lírica da letra da canção de “Renata Maria” se aproxima do *flâneur*. Tal característica se reproduziu em outras obras de cunho modernista, que captam o efêmero, e, conseqüentemente, aproximam-nos de um olhar mais voltado para a sensibilidade do ato contemplativo. Este ato contemplativo está interligado à ideia de subjetividade do que é belo e do que merece a atenção do eu lírico. Nesse âmbito, como afirma Bataille (1987, p. 94), “a beleza não deixa de ser subjetiva, variando de acordo com a inclinação dos que a apreciam”. Nessa mesma esteira, “Garota de Ipanema”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, traduz-se como uma composição que remonta a poética de *Una Passante*, pois é ela “que vem e que passa/num doce balanço a caminho do mar”. Os versos de Vinícius de Moraes captam a leveza e o momento que a mulher passa pela praia. Os vocábulos que constituem a letra da canção surgem de forma espontânea e próximos da fala coloquial. Nós, enquanto leitores/ouvintes, somos convidados a participar desse passeio. O modo natural com que as ações acontecem na canção, imbuídos de leveza e espontaneidade, possibilita-nos adentrar em sua narrativa. Assim, seguimos o mesmo ritmo poético do texto, que alude à sutileza dos movimentos das ondas do mar (da praia de Ipanema).

A composição de Chico Buarque e Ivan Lins dialoga com a tradição literária modernista, assim como outras letras de sua autoria. Uma característica que, segundo Silva (2010) também

[...] expressa a concepção poética pós-moderna, fazendo da hibridização a geratriz semiótica dos procedimentos poéticos utilizados para a produção de efeitos de sentido, destacando-se o diálogo interiorizado com sua própria obra e com a obra de compositores, poetas e escritores nacionais e estrangeiros, além da mescla poética de referenciais históricos com referenciais místicos. (SILVA, 2010, p. 73).

Sobre esse diálogo, como já pontuamos, pode-se estabelecer uma interessante relação entre as musas de Baudelaire, Vinícius de Moraes, Álvares de Azevedo e Chico Buarque; um diálogo interno, ou seja, que se reflete na exterioridade que se concretiza no discurso poético. Especificamente sobre as canções do compositor carioca, a proximidade da linguagem entre as composições “As Vitrines” e “Renata Maria” se equiparam entre a cidade e a mulher, uma disputa de atenção que se mescla com a beleza da mulher amada (admirada), que está imersa no imaginário do sujeito lírico e rouba a sua atenção. Mór (2013), ao discorrer sobre essa similaridade, pontua que:

Se lá a mulher e a cidade se conjugam, se misturam uma a outra, aqui mulher e cidade rivalizam e aquela é superior ou se destaca aos olhos de eu-lírico. Mas a cidade continua sendo a referência para a construção dessa relação observador-mulher na canção. Pois se a cidade não se iguala à mulher na admiração do eu-lírico, ela serve como cenário, como ‘tela’, como o lugar ideal de onde surge Renata Maria, o espaço perfeito para o nascimento de uma deusa. (MÓR, 2013, p. 26).

O cenário privilegiado para o nascimento dessa deusa, ou melhor, para seu surgimento, é a praia – um dos lugares mais marcantes e conhecidos da cidade do Rio de Janeiro. É o cartão-postal da capital carioca e uma das paisagens mais visitadas do país, um espaço privilegiado nas canções de Chico Buarque. Uma proximidade que não se sobressai aos demais temas inferidos à sua poética, mas que também não se omite, posto que é o cenário que veicula as ações onde os seus personagens se ancoram. O malandro, o sambista, a prostituta, os desvalidos, entre outros, ganham vida, em muitos momentos na capital carioca.

O espaço-canção, nesse contexto, aglutina as diferentes vivências, sejam elas no *lugar* e/ou no *espaço*. Importante entender que, quando nos referimos a *lugar*, no sentido que o termo foi empregado aqui, estamos fazendo menção às memórias que demarcam uma cidade, uma praia exata, uma rua ou uma avenida específica, um bairro – enfim, algo possível de ser localizado geograficamente. Por outro lado, ao nos referirmos ao espaço, também dentro desse contexto, tratamos de experiências espaciais que, mesmo sem limites geográficos, encontram sua demarcação no campo

da reminiscência e do desejo afetivo – da experencialidade –, uma lembrança capaz de retornar a ambientes nunca habitados, mas que no campo do desejo se materializam. Especificamente na letra poética de “Renata Maria”, a cidade também é o centro da tela – o centro dos que a olham e a contemplam, é *lugar* e é *espaço* para o sujeito que a recorda.

Segundo Assmann (2011), mesmo quando os locais de recordação não preservem em si uma memória iminente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturalmente mnemônicos e muito significativos. E isso ocorre não exatamente porque consolidam e validam uma lembrança, na medida em que a ancoram no chão, mas principalmente porque corporificam uma continuidade da duração que ultrapassa a fragilidade da memória breve dos indivíduos.

Entre os espaços urbanos e a “musa que passa”, o momento de total admiração coincide com o destaque dado às paisagens da urbe, que se congelam no imaginário do sujeito. Assim, o ambiente habitado deixa de ser espaço e passa a ser lugar, ou seja, apenas o local onde o corpo habita. Isso porque a mente encontra-se dedicada em sua totalidade à espera de rever a imagem da encantadora “Renata Maria”, no anseio que a sua passagem fulgurante desocupe o passado e se torne novamente uma experiência presente alternando entre a ordem real das coisas, formando imagens distantes do real. Comportamentos rotineiros que são interrompidos pelo estado absorto do eu lírico.

...
Tudo o que não era ela se desvaneceu
Cristo, montanhas, florestas, acácias, ipês
Pranchas coladas na crista das ondas, as **ondas suspensas no ar**
Pássaros cristalizados no branco do céu
E eu, atolado na areia, perdia meus pés

Músicas imaginei
Mas o assombro gelou
Na minha boca as palavras que **eu ia falar**
Nem uma brisa soprou
Enquanto Renata Maria saía do mar
... (HOLLANDA, 2006)

Logo no início da letra, em que aparece a lista-signo que permite a inferência ao Rio de Janeiro, é também o momento em que identificamos o ponto de partida para o desaparecimento desses aspectos paisagísticos da cidade. Retornando ao conceito de paisagem, na perspectiva de Milton Santos (2006), em *A natureza do espaço*, paisagem pode ser compreendida como a expressão de heranças que representam sucessivas relações entre o indivíduo e a natureza e só ganham significado quando

unem as formas do espaço mais a vida que as anima. Nesse sentido, a cidade só ganha sentido quando o sujeito dá vida a ela, quando suas relações com o meio são significantes, quando um evento-instante ocorre nesse local.

Ainda sobre o evento, para Milton Santos (2006) é o que acontece no passado e é retomado no presente como forma de repensar o “futuro”. Assim, o evento pode ser compreendido como uma noção completa do momento. “Quando falamos num evento passado, é de sua presença anterior num dado ponto da flecha do tempo de um ‘presente passado’ que estamos falando” (SANTOS, 2006, p. 93). É o que Lefebvre chama de momento e Bachelard chama de instante, ou seja, um ponto do espaço-tempo. O que acontece aqui e agora não é exatamente ao que aconteceu no passado, mas sim o que circunscreve simultaneamente no tempo e no espaço, sendo, pois, significado pelo sujeito.

É o homem, no sentido amplo do termo, que permite a distinção entre os espaços de paisagem e os espaços naturais. Na estrofe de abertura da letra, ocorre a inversão desse valor, é exatamente a ausência da mulher amada – a musa que inspira canções – que faz com que os espaços mencionados desapareçam e a voz seja silenciada. O desejo de proferir e verbalizar qualquer palavra torna-se inútil “Enquanto Renata Maria saía do mar”...

Dia após dia na praia com olhos vazados de já não a ver
Quieto como um **pescador a juntar seus anzóis**
Ou como algum **salva-vidas no banco dos réus**
Noite na **praia deserta, deserta, deserta** daquela mulher
Praia **repleta de rastros em mil direções**
Penso que **todos os passos** perdidos **são meus**
(HOLLANDA, 2006)

A estrofe seguinte ressalta a repetição do comportamento do sujeito lírico, o retorno, dia após dia, à praia em busca da mesma visão. Uma ausência que traz lágrimas aos seus olhos e o deixa decepcionado como um “pescador a juntar seus anzóis” ou um salva-vidas que não consegue cumprir sua missão. A sensação de solidão se confirma não apenas pelas ausências de pessoas na praia – até mesmo porque esta possui rastros em mil direções –, mas, em especial, por causa da ausência de uma única mulher. A repetição da palavra “deserta” traz ênfase ao sentimento de perda do sujeito. A mesma cidade que desaparece no início da letra poética é a mesma que persiste ao longo dos versos. Sem sua musa, nada tem o mesmo sentido para o sujeito, que fica com o seu destino sem direção.

As pessoas seguem sua rota, mas o sujeito absorto se coloca estático diante dos “rastros em mil direções” e se imagina em todos eles, porém, seu desejo era de não estar só, mas sim com sua amada. Os caminhos traçados na areia, espaço físico real da praia, conduzem a outras histórias, que não a sua com Renata Maria – não a mulher que passa, mas a mulher que já passou, e que também deixou seu rastro apenas na memória do sujeito que agora a recorda. E frágil como é o ato de recordar, é impossível retomar a direção que seus passos seguiram. Por isso, quem sabe os rastros nessas tantas direções não sejam os mesmos da voz do texto, pois o eu lírico, embora perdido, ainda busca a direção de sua amada. Um limiar entre o real e o imaginário que só encontra resposta na letra da canção, que apenas ancora os anseios de um ser que recorda e rememora o evento do seu passado. Uma visão que de tão perfeita chega a ser posta em xeque.

Eu já sabia, meu Deus
Tão **fulgurante visão**
Não se produz duas vezes no mesmo lugar
Mas que **danado fui eu**
Enquanto Renata Maria saía do mar
(HOLLANDA, 2006)

Na estrofe anterior, o eu lírico apresenta uma relativa consciência e chega a admitir a não possibilidade de reencontrar sua amada, questiona ao Divino e afirma que já sabia que “tão figurante visão/não se reproduz duas vezes no mesmo lugar”. Uma afirmativa que nos remete à dialética tempo/espaço de Heráclito, com a máxima sobre a impossibilidade de se mergulhar duas vezes no mesmo rio – exatamente porque o tempo transcorrido, e que se torna passado, não retorna ao presente, apenas através da memória. Uma retomada consciente e insistente para não se deixar esquecer da “fulgurante visão”. Para tanto a reocupação ocorre no espaço de recordação local – a praia.

Retornando aos preceitos de Assmann (2011), ao fazer referência à memória dos locais, evidencia-se que nesse âmbito há uma formulação confortável e sugestiva. É confortável porque permite duas interpretações – a fala do “*genetivusobjectivus*” ou do “*genetivussubjectivus*”, ou seja, da memória que se recorda dos locais ou da memória que está por si só ancorada nos locais. “E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de

recordações e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317).

Na letra, o eu lírico retorna à praia com a esperança e o anseio de rever sua musa. O cenário ocupado, mesmo que proporcione outras visões (como os monumentos arquitetônicos e naturais da cidade) não é suficiente para acalentar sua busca. E, ao afirmar que foi “danado”, ratifica a ideia de captura da cena. Cena esta que, agora gravada na sua mente, será o mote de suas digressões. Segundo Mór (2013), a memória do espaço não é uma estrutura nova das canções de Chico Buarque, pois:

‘Renata Maria’, como tantas outras canções de Chico, nos conta uma história. Há uma narrativa como todos os seus componentes: narrador, personagem, cenário, tempo e um enredo já tão contado e cantado pela literatura desde sempre: a relação platônica de amor. A manhã vira noite, os dias passam e o enamorado na praia deserta ainda procura por sua musa [...] O que percebemos, então, em ‘Renata Maria’ é a combinação de um espaço propício à música e ao amor com a imagem dessa mulher-musa nascida talvez do poema de Baudelaire ‘A une passant’, mas que já figurava nos cantares de amor trovadoresco (MOR, 2013, p 28-29).

O lugar material de recordação torna-se também simbólico, pois traz para a cena muitas outras referências culturais quantas forem necessárias para a exaltação da mulher amada, da musa inspiradora – do objeto de desejo do eu lírico. Sua passagem nunca é despercebida, como não fora a de tantas outras mulheres que captaram essa relação imagética entre o sujeito que observa e o sujeito que é observado.

Uma das referências mais populares que tocam nessa problemática, sem dúvida, é a composição “Garota de Ipanema”, como já mencionada anteriormente. No entanto, um dos pontos que merecerem nossa atenção é a ausência de nome próprio no título da canção de Vinícius de Moraes, mas que se resolve ao trazer um lugar específico – a praia de Ipanema. Na composição de Chico Buarque, por outro lado, a presença de um substantivo próprio, Renata Maria, não necessariamente faz referência explícita a uma cidade ou a uma praia, porém, essas ideias se consolidam no corpo da canção – quando o eu lírico, logo nos primeiros versos, faz menção direta a pontos turísticos da cidade em questão.

No entanto, a problemática da ausência/presença de um nome específico, na canção em análise, abre campo para outras discussões. Pois, mesmo que indiretamente, somos conduzidos a estabelecer uma relação da Mulher com uma deusa – uma versão platônica do amor desejado, reforçada, inclusive, pela própria insistência

do sujeito lírico em ter novamente a sua presença, quase como uma condição para sua existência (Na minha boca as palavras que **eu ia falar**/ Nem uma brisa soprou). Essas implicações tornam-se mais incisivas a partir do momento em que remontamos a origem dos termos que compõe o título da canção.

O nome Renata é de origem latina (*Renatus – Re + Natus*) que significa (re)nascido, tornar a ser, sentido que pode ser ampliado para (re)surgir, (re)aparecer. Já o nome Maria faz uma referência direta ao arquétipo de uma “mulher virgem”, imaculada, intocável. Assim, ao unir àquela que ressurgiu com a musa imaculada, Renata Maria torna-se o objeto de desejo mais que obsessivo do eu lírico. Um desejo que, se não alcançado, pode transformar a ordem natural das coisas em um caos. Uma beleza que, quando é posta em primeiro plano, aumenta o desejo do sujeito que a percebe e a admira. Nesse âmbito, quanto mais desejado o objeto erótico, maior é a vontade de maculá-lo, “e a essência do erotismo é a mácula” (BATAILLE, 1987, p. 95).

Na letra em análise, diferente da música “Garota de Ipanema”, Renata Maria sai do mar, ao invés de caminhar em sua direção. Apesar das duas personagens seguirem em direções distintas, elas são capazes de despertar o mesmo sentimento de admiração e de se tornar objeto de desejo do sujeito lírico. No entanto, os versos de “Renata Maria” nos fazem perceber a cidade, movidos pela experiência da ausência. Ou seja, mesmo diante de tanta beleza diante do sujeito lírico (O Cristo, as montanhas, os ipês), seu desejo incide sobre a mulher amada.

O eu lírico reconhece sua fragilidade diante da natureza e entende que a cidade pode lhe proporcionar muitas belezas, inclusive naturais – as águas do mar, os pássaros, as ondas. Mas o que a cidade não lhe permite é vivenciar duas vezes a mesma experiência, tampouco macular o seu objeto de desejo. O momento é único, a experiencialidade do espaço, como já registrava Yi-Fu Tuan, no livro *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (1983). Este é exatamente o ponto chave da canção – uma experiência que deixa rastros na memória entre passos e mil direções. Em outros termos: a retomada dessas recordações é o que sustenta o sujeito lírico, é o que o motiva a deixar seus registros na canção.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2011.

- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Editora Escala, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BUARQUE, Chico. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD sonoro.
- JÚNIOR, José Roberto do Carmo. *Melodia e prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais*. [tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- MÓR, Samara de Jesus. “Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”: esse amor de todos nós em canções de Chico Buarque. [tese]. Juiz de Fora: Universidade de Juiz de Fora, 2013.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: razão e emoção*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

O CORPO FEMININO NEGRO SOB O OLHAR COLONIZADOR

THE BLACK FEMALE BODY IN THE EYES OF THE COLONIZER

Elen Karla Sousa da Silva⁵⁷

E MEU CORPO, NÃO É UM CORPO?

Os estudos atuais acerca da racionalidade nas Américas têm apontado cada vez mais que é preciso pensar sobre uma experiência racial negra e que isso implica construir uma ideia, uma noção de que pessoas negras produzem experiências a partir de seus próprios referenciais e não só a partir dos seus referenciais trazidos e marcados pela escravidão.

No entanto, ainda na atualidade não somos donas do nosso próprio corpo e quando nos referimos ao corpo negro isso é ainda mais evidente, já que se soma o fato de ser um corpo negro coisificado e fetichizado. A escritora e intelectual Conceição Evaristo, ao ser questionada pela Revista Marie Claire (Edição de 29/8/2020) sobre como ela pensa acerca das mortes de mulheres jovens, negras e pobres por causa do aborto, reflete que

tem algumas questões para pensar. E vou ser até um pouco cruel. Quando a classe média precisa de fortalecimento do discurso, sabe muito bem utilizar as classes populares. **Pensar o aborto somente na perspectiva de que a mulher é dona do seu corpo é incompleto** pra mim. Quando precisa ou provoca o aborto, uma mulher negra e pobre não parte da premissa de que ela é dona do seu corpo, mas em como é difícil para ela ter mais um filho, alimentar e educar esse filho. Minha mãe teve nove filhos. Quando estava na décima gravidez, o médico disse que ela tinha um problema de útero e receitou uma pílula. Ela não tomou porque achava que era pecado. Aborto é uma questão de saúde pública. E a saúde pública não é preventiva, ela cuida do que chega ali. A mulher tem o direito de decidir se quer ter filho ou não, mas tem que ter condições para essa decisão. E aí fica a pergunta: quando uma mulher negra e pobre realiza um aborto é porque ela sabe que é dona do corpo dela ou porque ela não tem outra saída? Se ela não tem outra saída, já está sendo vítima da violência do Estado. Pode ser ficção minha, mas hoje uma juventude negra está sendo dizimada – e a gente sabe que tem um plano de eugenia atrás quando o Estado permite que isso aconteça –, será que essa mãe negra que perde um filho, não teria desejo de ter outro? **Não sei se hoje não seria muito mais necessário pensar uma política que permitisse um**

⁵⁷ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CNPq. Porto Alegre, RS. E-mail: elenuema@gmail.com

planejamento familiar do que uma política que permita esse aborto.⁵⁸

O conhecimento que emancipa é o conhecimento que liberta, e é importante que a mulher negra se veja além do estereótipo que também foi ensinado a ela. Isto é, que ela não precisa ser somente doméstica, somente a mulata do carnaval, que é ela uma mulher como qualquer outra e que ela pode ser o que ela quiser.

A intelectual negra estadunidense, ativista social e educadora bell hooks⁵⁹ em seu livro *E eu não sou uma mulher? (Ain't I a woman?)*, do título original), publicado originalmente em 1981, logo no título faz referência ao discurso de Sojourner Truth. Ela foi uma abolicionista negra e defensora dos direitos das mulheres dos Estados Unidos, que em 1851 fez um vigoroso discurso em que expôs os processos de dominação que recaíam de forma específica sobre as mulheres negras. Tendo como base o título do livro de bell hooks e também a discussão “e eu não sou uma mulher?”, podemos pensar sobre essa questão a partir do nosso próprio corpo, respondendo à questão com outro questionamento: e isso não é um corpo?

A feminista Lélia Gonzalez condenava a hierarquização de saberes como peça de categorização racial da população. Isto é, quem tem privilégio social tem privilégio epistêmico, posto que o arquétipo estimado e universal de ciência é e sempre foi branco. A decorrência dessa hierarquização atestou como elevada a epistemologia eurocêntrica, considerando-a como superior e, desse modo, impossibilitando outros conhecimentos.

Spivak (2010) considera essencial que mulheres intelectuais criem espaços para que esses indivíduos que estão numa condição subalterna sejam ouvidos: “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).

Para a teórica americana Patricia Hill Collins, “o pensamento feminista negro consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para as mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 101). Dar voz às mulheres negras é um

⁵⁸Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2019/11/conceicao-evaristo-questao-do-negro-nao-e-para-nos-resolvermos-e-para-nacao.html>. Acesso em: 29 ago 2020. (Grifos da autora)

⁵⁹A grafia do nome da autora em minúscula justifica-se pelo interesse da autora em dar mais ênfase ao conteúdo desenvolvido em suas obras e menos a sua pessoa. O nome "bell hooks" foi inspirado na sua bisavó materna, Bell Blair Hooks.

princípio do feminismo negro, que busca preencher o anseio dessas mulheres de se autodefinirem, como faz Patrícia Hill Collins que teoricamente destaca experiências de mulheres negras na América Latina e no Caribe. Há um olhar do colonizador sobre as produções, conhecimentos e corpos negros, e esse olhar deve ser ultrapassado. Dessa maneira, acredita-se que a mulher não é entendida a partir de si mesma, mas sempre em analogia com o sexo oposto.

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo masculino branco. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (COLLINS, 2016, p. 105).

Simone de Beauvoir (1980), em 1949, em seu livro *O segundo sexo: fatos e mitos*, cunhou a categoria do Outro. Segundo a autora, a relação que os homens estabelecem com as mulheres seria de submissão e dominação, estando intrincada em uma condição de má fé desses homens, que as enxergam e desejam como objeto. Tal categoria de gênero evidencia que a mulher não é delineada em si mesma, mas em comparação ao homem e por meio da perspectiva masculina. Esse olhar a restringe a um papel de submissão, que compreende sentidos hierarquizados. Se para Beauvoir a mulher é o Outro por não possuir reciprocidade com o olhar masculino, para Grada Kilomba a mulher negra é o Outro do Outro, lugar que a posiciona em um âmbito com mais árdua complexidade. Para Kilomba, “[...] os conceitos de ‘raça’ e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos” (KILOMBA, 2012, p. 56)⁶⁰.

A partir dessa fala, Kilomba, além de discutir que as mulheres possuem conjunturas distintas, também quebra com o caráter universal em relação aos homens, ao expor que a vivência dos homens negros não é semelhante à dos homens brancos. É

⁶⁰ No original: “[...] the concepts of “race” and gender narrowly merge into one. Such separative narratives maintain the invisibility of Black women in academic and political debates”.

notório que os homens negros sofrem racismo e, além disso, em uma pirâmide social, situam-se aquém das mulheres brancas. Sendo assim, considerar a condição das mulheres brancas e homens negros como instável nos propicia reconhecer as singularidades desses grupos e dilacerar a invisibilidade das mulheres negras. Assim, o empenho em afirmar as mulheres como universais, não indicando as distinções presentes, faz com que apenas uma parcela dessas mulheres seja considerada.

O feminismo negro, além de negar a ideia de universalização da esfera feminina, deve considerar as inúmeras intersecções como raça, identidade de gênero, entre outras. Ao refletir sobre a colaboração das mulheres negras para as teorias feministas, hooks (1995) expõe que as mulheres negras formam uma coletividade que não foi estabelecida para assumir o papel de dominador/tirânico, não lhes foi assentido legitimar “outros” que se pode oprimir. De acordo com hooks (1995), mulheres brancas e homens negros podem portar-se como ditadores ou sofrer opressão. O homem negro pode sofrer racismo, mas lhe é tolerado explorar e oprimir mulheres. A mulher branca pode ser sofrer sexismo, contudo o racismo lhes possibilita praticar a exploração e opressão da população negra (HOOKS, 1995). Nesse sentido, a mulher negra está abaixo do homem negro, desse modo, não podendo ser comparada com a mulher branca. hooks (1995) afirma que é primordial para o seguimento da luta feminista que se identifique a perspectiva da mulher negra e que o feminismo negro aja como base das lutas, tomando classe, raça e gênero enquanto elementos concomitantes de opressão para, a partir desse ponto de vista, criticar a supremacia racista, classista, sexista, para se pensar e engendrar uma contra-hegemonia. A referida autora assevera que a mulher negra tem uma função primordial a exercer na formação de uma teoria feminista.

CORPO NEGRO FEMININO: QUAL LUGAR ELE OCUPA?

bell hooks (1995) afirma que “as intelectuais negras trabalhando em faculdades e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria nossa presença, mas que, na maioria das vezes, encara nossa intelectualidade com suspeita” (p. 468). É fato que as mulheres negras não são as únicas a enfrentarem problemas sociais gerados por gênero, raça, classe, nacionalidade, idade, sexualidade e sistemas análogos de opressão. As experiências das mulheres negras quando consideradas em conjunto revelam por que as ideias mantêm-se sendo essenciais para

as lutas por igualdade e liberdade. A resistência das mulheres negras tem se empenhado em reivindicar o seu lugar de direito como sujeitos integralmente humanos. As mulheres negras resistem, ora partilhando momentos afetuosos umas com as outras cotidianamente, ora criticando as políticas públicas que negam acesso à educação, saúde, segurança, moradia, entre outros.

Isso posto, ser mulher negra no Brasil é ter consciência de que se está em uma posição de desvantagem histórica; ser mulher negra é não se reconhecer na TV, não se reconhecer como protagonista nas obras literárias e no cinema; além disso, é ter o corpo hiper sexualizado. Pensando nas grandes mídias e nos livros escolares, as referências são essas.

Dentro dessa perspectiva, entende-se que as mulheres negras ainda enfrentam desafios em relação a como lidar com a herança da escravidão que desvaloriza a condição da mulher negra, tal qual criar respostas ao racismo que toma contornos distintos de acordo com o gênero. Entretanto, não se deve afirmar que as histórias dessas mulheres são as mesmas e que o feminismo negro produzido por elas também é igual. Os contornos que o racismo assumiu nas sociedades formadas sobretudo por colonizadores brancos se revelaram distintos, do mesmo modo que as relações de mulheres negras com elas mesmas.

A base do feminismo negro pressupõe que as experiências das mulheres negras se diferem das experiências das mulheres brancas por um ponto principal: a escravidão. A forma de tornar-se mulher tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil é marcada pela escravidão e isso determina o lugar das mulheres negras na sociedade. O feminismo negro é uma corrente política que foi pensada primeiramente nos Estados Unidos, mais ou menos no final dos anos 1970 e chegou no Brasil na mesma época.

Não é necessário ser uma mulher negra para entender de que modo o ativismo intelectual pode gerar novos saberes, novas ideias, novos conhecimentos e alterar a consciência, podendo impulsionar uma política de empoderamento, em que se empoderar reivindica mais que modificar a consciência individual das mulheres negras mediante artifícios de desenvolvimento da comunidade negra. Para além disso, o empoderamento requer mudanças nas desigualdades sociais que se perpetuam de geração a geração.

bell hooks declara que, para a mulher negra,

[...] a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia política de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado. (hooks, 2019, p. 36-37)

Para bell hooks a linguagem é também um lugar de embate pois “o oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo – para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas palavras não são sem sentido. Elas são uma ação – uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta” (hooks, 2019, p.73–74). Ademais, é fundamental para se criar uma voz libertadora saber com quem se fala, e para confrontar o público

Saber quem está ouvindo dá uma indicação de como nossas vozes são ouvidas. Minhas palavras são ouvidas de modo diferente pelos poderosos opressores. São ouvidas de uma maneira diferente por mulheres negras que, como eu, estão lutando para se recompor dos efeitos destrutivos da colonização. Para conhecer nosso público, para saber quem ouve, precisamos estar em diálogo. Devemos falar com, e não somente falar para. Ao ouvir as respostas começamos a compreender se nossas palavras agem para resistir, transformar, mudar. (hooks, 2019, p. 52).

Logo, entende-se que opressão e resistência estão intrinsecamente ligadas, de tal maneira que o modo de uma atinge o da outra. A opressão não é unicamente entendida no pensamento, e sim sentida no corpo de várias formas. E não podemos esquecer que a voz libertadora da qual fala bell hooks irá incomodar. Deste modo, “é preciso entender que a voz libertadora irá necessariamente confrontar, incomodar, exigir que ouvintes até modifiquem maneiras de ouvir e ser.” (hooks, 2019, p. 53)

NEGRO, NEGRITUDE: EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE

O filósofo Jean Paul Sartre foi um dos primeiros intelectuais a elaborar uma reflexão mais enraizada do movimento da negritude. Em “Reflexões Sobre o Racismo”, no antológico *Orfeu negro*, elaborado como introdução a uma antologia de poesia negra, constituída por Leopold Senghor, ele apresenta uma discussão sobre o racismo contra os negros. Sartre evidencia a condição intelectual do negro e expõe sobre “negritude”, postulando a necessidade de valorização da cultura e da raça negra, objetivando uma igualdade de direitos entre africanos e europeus.

Em *Orfeu negro*, Sartre (1968) utiliza um tom acusatório contra os europeus:

O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaza que tapava estas bocas negras? Que vos entoariam louvores? Estas cabeças que vossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem; era puro olhar, a luz de seus olhos subtraía todas as coisas da sombra natal, a brancura de sua pele também era um olhar, de luz condensada (SARTRE, 1968, p. 89).

É notória a percepção de que Sartre intencionava evidenciar o fastidioso pensamento europeu, que menosprezava uma raça em detrimento de outra. O negro sofreu a diáspora que o propagou mundo afora, gerou cultura e se miscigenou aos habitantes locais e colonizadores. Achille Mbembe (2014) defende que as elites brancas começaram a utilizar a mestiçagem como um modo de reduzir a discriminação, o que é denominado de mito da democracia racial, que apaga qualquer contribuição histórica relevante desse povo. De outro modo, é preciso reconhecer que a mestiçagem também é uma estratégia de apagamento racial.

O etnocentrismo europeu no tocante aos negros foi diária e constantemente exposto por séculos, de maneira que se gerou uma naturalização da noção de sua inferioridade, que está impressa no inconsciente coletivo. Desse modo, coube aos negros uma infinda busca por uma identidade e uma razão de existência.

A partir de então, várias noções raciais despontaram para reencontrar a verdade sobre si, aprenderam a reconstituir a expressão negro, entretanto, não mais como algo aterrorizador, primitivo ou pejorativo, mas como algo que concebe uma identidade, passando a ser associada à potência da resistência, do valor e honra de si, da história de batalha. Infindavelmente distanciando-se dos estereótipos ditados pelos europeus, contudo reinventando significados.

Tais negros, que não se encontram em comunidades raciais, constantemente não conseguem se livrar das máscaras que o percurso de subjugação lhes impôs. Uma imitação de si, de um sujeito que não tem voz, que apenas vive por causa e em relação ao europeu. E é preciso que se evoque a raça para refundar os primórdios, pois tudo foi retirado desse sujeito negro, sua ancestralidade, sua intelectualidade e seu trabalho. As relações são essenciais para o pertencimento e é importante asseverar esforços suficientes para encarar a desumanização diária.

O corpo negro não existe por si mesmo, mas somente tendo em vista que serve para trabalhar pelo senhor. Ou melhor, ocorre o acúmulo primitivo do capital, teorizado por Marx, que seria a espoliação da força de trabalho do homem negro escravizado. É possível asseverar que a exploração da população africana foi substancial para a gênese do capitalismo como conhecemos atualmente. Mbembe (2014) pondera que a raça e a classe social devam caminhar unidas; se em algum dia a luta de classes findasse, o racismo poderia persistir, visto que a raça é mais estruturante que a noção de classe social.

Isso posto, ressaltamos que a abolição da escravatura não resultou na liberdade e na inserção do negro à cidadania; previamente, ela foi responsável pela concepção de resíduos raciais, um problema, um desconforto que apenas seria diminuído com o embranquecimento cultural e com relação aos âmbitos que são destinados aos brancos e não aos negros. Desse modo, a identidade negra apenas pode ser entendida como um devir.

Nesse cenário, a violência pertence à cultura do negro, uma vez que está estreitamente traçada em sua alma. E assim, pela rememoração do passado, a amargura do dia a dia e a ferida ele terá que encarar no futuro. Isto é notado no modo como os pais negros vão formando e estimulando seus filhos para a vivência fora de casa. “Somos aquilo que o outro faz de nós” (MBEMBE, 2014, p. 192).

É contraditório que o colonizador requeira tanto do negro uma conduta adequada, análoga a sua, e quando ele compreende essa mensagem, o europeu o censura: “Quem pensa que você é?”. À vista disso, é complexa a formação da identidade negra, ela é repleta de sinuosidades e propensões escusas. Continuamente, ele não pode falar de si, pois o “corpo do colonizado deve tomar-se o seu túmulo” (MBEMBE, 2014, p. 189).

A HISTÓRIA DE MUITAS MARIAS

A justificativa para se ler Conceição Evaristo reside no fato de ela ser uma artista muito importante para o movimento feminista negro no Brasil, pois sua literatura é marcada por uma escrita potente, que liga o presente à história de todos os seus antepassados. Evaristo possui uma obra densa de poesias, contos e romances, além de atuar também na crítica literária. Os textos de Conceição Evaristo trazem uma memória histórica da escravização dos povos africanos e suas consequências ou

continuidade através do tempo. É um tempo amalgamado no sentido de que essa escravização ainda se faz presente de outras formas. A escritora traz em suas obras uma série de personagens que partilham da mesma vivência “costurada com fios de ferro” (EVARISTO, 2015, p. 109)

No livro *Olhos d'água* estão presentes mães, muitas mães. E também filhas, avós, amantes, homens e mulheres – todos evocados em seus vínculos e dilemas sociais, sexuais, existenciais, numa pluralidade e vulnerabilidade que constituem a humana condição. Sem quaisquer idealizações, são aqui recriadas com firmeza e talento as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira (GOMES, 2014, p. 10).

Em *Olhos d'água* as mulheres majoritariamente são vítimas da violência, na maioria das vezes por razões banais, de maneira que o limiar entre viver e morrer é fugaz. Como diz Fanon (2005, p. 55) “ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa”. Assim, Maria, protagonista do conto que será analisado, empregada doméstica, é linchada dentro do ônibus ao retornar do serviço para sua casa.

O conto “Maria”, presente na obra *Olhos d'Água* (2015), apresenta uma mulher negra que vive em situação precária, retratando a miséria e a violência urbana. É um conto que escancara a realidade, visto que acompanhamos na narrativa o momento corriqueiro da vida de qualquer pessoa que precisa pegar ônibus.

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada (EVARISTO, 2015, p. 39).

A narrativa marca o lugar ocupado por grande parte das mulheres negras na sociedade, de modo que a personagem Maria, que dá título ao conto, simbolicamente representa muitas outras Marias existentes em nossa sociedade. Nesse conto, Conceição Evaristo dá protagonismo à Maria uma mulher negra, pobre que trabalha como empregada doméstica, ou seja, uma excluída da sociedade que ganha destaque como personagem central da trama. Nesse contexto, temos um corpo negro que enfrenta, logo nas linhas iniciais do texto, uma vida difícil que está subordinada à patroa branca; uma mulher negra que luta para oferecer uma vida digna a seus filhos e que, ao final do dia, ainda conta os restos de alimentos deixados pela patroa para alimentá-los.

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela leva para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinha enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. Os ossos, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegará numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão (EVARISTO, 2015, p. 39).

O ônibus que Maria espera chega, ela consegue um lugar para se sentar e encontra, nesse ônibus, seu ex-marido, o homem que é pai de um dos seus filhos. Contudo, esse homem está no ônibus para assaltar os passageiros. No assalto, ele acaba poupando Maria que é vista, pelos demais passageiros, conversando brevemente com esse assaltante. Por essa razão, ela é considerada, pelos demais passageiros do ônibus, cúmplice daquela ação.

Maria não sabia que o seu ex-marido estava inserido no mundo do crime, e mesmo sendo uma mulher batalhadora, estando fora do mundo da marginalidade, ela acaba sendo inserida nesse mundo, tornando-se objeto de tamanha violência das pessoas que se encontravam no ônibus.

Maria ocupa o papel de mulher, negra, mãe solo, pobre, em uma sociedade ainda patriarcal e nessa sociedade, a mulher, sobretudo a mulher negra, está suscetível a distintas formas de violências. Especificamente no enredo do conto “Maria”, temos a violência verbal que posteriormente se reverte em violência física. Após o assalto ocorrido dentro do ônibus utilizado diariamente por Maria, para ir e voltar do trabalho na casa da patroa, ocorre, contra ela, uma violência gratuita,

No dialogo trocado com Maria, o ex-marido, em um sussurro, pergunta sobre o filho: “e o menino, Maria? Como vai o menino? Sabe que sinto falta de vocês? Tenho um buraco no peito, tamanha a saudade!” (EVARISTO, 2015, p. 40). Ele pede a Maria para dar um abraço, um beijo e um carinho no filho por ele. Maria recordou o passado, lembrou dos momentos que viveram juntos, da vida que levaram no barraco, dos seus primeiros enjoos durante a gravidez, da sua barriga enorme - que todos falavam que poderia ser gravidez de gêmeos - e da alegria daquele homem ao ver o filho nascer. E essa circunstância é continuada por uma gritaria, em virtude do assalto.

O ex-marido dá início ao assalto com a ajuda de outro homem. Maria, nesse instante, pensa em como os três filhos viveriam sem ela e sem o sustento que ela não poderia mais ofertar. Ao mesmo tempo, ela pensou que outra vida os veria e que “tudo haveria de ser diferente” (EVARISTO, 2015, p. 40).

A violência nesse contexto direciona-se para a personagem Maria: “A primeira voz que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: **Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!** O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria.” (EVARISTO, 2015, p. 42, grifos da autora). Logo que os assaltantes desceram do ônibus e os passageiros se deram conta de que aquela mulher negra teria sido a única pessoa a não sofrer o assalto, começaram a gritar ofensas contra ela.

Gritaram: “Lincha! Lincha! Lincha! Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria [...] Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos [...] Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado” (EVARISTO, 2015, p. 42).

No conto “Maria”, Conceição Evaristo expõe o que é ser negro em um país racista como o nosso e é preciso entender qual é o processo deste tornar-se negro. Para entender esse processo, nós precisamos que negros e brancos se envolvam sobretudo com o estudo, que é buscar ler e entender o que atravessa as vivências das pessoas negras. A experiência da violência racial é uma experiência que não é facilmente digerível. O corpo negro funciona, para a branquitude, como um corpo de patologia, pois somos um corpo constantemente patologizado pelo pensamento branco europeu ocidental.

A ciência sustentou por muito tempo que a nossa natureza era mais arredia, agressiva, e alguns estudiosos diziam que a parte do lobo frontal do cérebro de uma pessoa negra não funcionava e que somente a parte posterior funcionava. Para a Psiquiatria, a parte posterior não dá conta de uma complexidade de coisas que o cérebro precisa. Logo, a ideia transmitida era de que o negro não raciocinava, não tinha talento matemático, não sabia construir ligações sadias e afetivas, tendia à esquizofrenia, além de uma série de doenças mentais que resultam num comportamento violento. Desse modo, é como se o lobo frontal não existisse. E a ciência, por sua vez, ajudou a formar esse lugar do negro como sendo algo que é melhor não ser.

A violência sofrida por Maria é consequência do preconceito racial desde a colonização do Brasil aos moldes do patriarcalismo. A narrativa aponta o preconceito racial existente contra sujeitos pertencentes a classes sociais menos privilegiadas, preconceito tal que desemboca em uma exclusão de gênero, em sexismo: “Ouviu uma voz: **Negra safada**, vai ver que estava de coleio com os dois.” (EVARISTO, 2015, p. 41, grifo da autora). Maria é reduzida a preconceitos relacionados a sua negritude e a

sua humanidade é descartada. A personagem é objetificada e passa de objeto utilitário de sua patroa a um objeto perigoso, maléfico e hostil para aqueles sujeitos que estavam dentro do transporte público.

Maria também é chamada de “puta”, xingamento que, no cerne das discriminações de gênero, marca a ideia da mulher negra como objeto sexual, além de diminuí-la e menosprezá-la, colocando-a dentro de um estereótipo. Aprendeu-se que o corpo do negro é o corpo sobre o qual seu dono não legisla:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de **aparência**, de **pele** e de **cor**, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos **euro-americanos** em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. (MBEMBE, 2014, p. 11)

A professora Nilma Lino Gomes aponta que “é no corpo que se dão as sensações, as pressões, os julgamentos. Esses não acontecem de forma independente, mas estão intimamente entrelaçados, constituindo uma estrutura, uma unidade que tem uma ordem – a sua forma de corpo” (GOMES, 2008, p. 230).

Ser preto(a) em país racista como o nosso Brasil é não ter um dia igual ao outro, visto que, embora pareça que há uma rotina, a raça não nos permite tê-la porque o tempo inteiro estamos prontos para receber uma arguição como “o que que essa preta está fazendo aqui?”, “o que esse preto está fazendo aqui?”. Em virtude da inferiorização do negro e de uma herança do período colonial, seu corpo é generalizado, geralmente assemelhado a algo negativo.

“Olhe, um preto!” Era um stimulus externo, me cutucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. “Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia. “Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. No trem, ao invés de um, deixavam-me dois, três lugares. Eu já não me divertia mais[...] (FANON, 2008, p.105.)

Ser preto neste país é estar o tempo inteiro tornando-se negro. Nunca será positivo o que esse negro faz ou fará. Apelidos nos são atribuídos e são muitas as formas de nos classificar, como se o negro não pudesse ter uma identidade definida, uma subjetividade traçada.

A herança do período colonial faz com que os negros percam a sua autoconfiança, deixem de ser altivos, enquanto continuam sendo vítimas indefesas

desse sistema irracional. Temos que afirmar a nossa individualidade o tempo inteiro. Esse processo no qual o negro se encontra faz com que ele perca a sua identidade, e também sua cultura.

Isso posto, vilipendiar e agredir o corpo negro, no intuito de controlá-lo ou dizimá-lo vai de encontro aos métodos pungentes operados contra os escravizados no Brasil em tempos passados, como assevera Fonseca:

a utilização da violência como forma de controle e de adestramento do negro justificava-se com o fato de o escravo ser considerado animal selvagem que era preciso domar. Por isso, o castigo era fato corriqueiro e se mostrava na utilização de instrumentos que deixavam marcas profundas no corpo, que, mutilado pelo ferro em brasa ou pelo chicote, funcionava como uma advertência aos transgressores (FONSECA, 2000, p. 97).

Desse modo, parte do processo de nos tornarmos indivíduos tem a ver com a reprodução de um modelo. O modelo de mulher que temos é o modelo de mulher branca e a sociedade lê a mulher negra a partir da herança da escravidão. No período escravagista, a mulher negra valia igual a um homem negro, pois ela trabalhava como um homem, mas ela custava mais caro porque, além de tudo, ela poderia engravidar, gerar vidas e mão de obra. Havia um olhar, naquele período, sobre a mulher negra de animalia, como se ela fosse um animal de carga e reprodutor.

Essa herança permanece historicamente até os dias atuais, ela só vai sendo modificada, diminuída, às vezes acentuada, mas ainda se constitui. Contudo, o modo comum de ser mulher é marcado pela fragilidade, docilidade e meiguice. Ora, se uma mulher não se encaixa nesses aspectos, se ela consegue trabalhar tanto quanto um homem, onde está a docilidade e a meiguice dela? Ou seja, essa escravização não terminou, não ficou na linha do passado, ela se renova diariamente.

Somos vistos como se fôssemos sujeitos puramente inflamados, como se o corpo negro precisasse ser controlado de todas as formas possíveis. São várias as técnicas de controle, como técnicas de representação e de controle mental, que passa pelo capitalismo, em que se diz quais os trabalhos que o homem preto pode desempenhar: controle do corpo, que coloca uma mulher negra seminua para desfilhar no carnaval, por exemplo, visto que a nudez não é necessariamente empoderamento, pois nuas estivemos o tempo inteiro suprimindo o desejo do branco. Esse desejo não diz respeito ao desejo sexual pela mulher preta, esse branco racista está simplesmente obedecendo à última fronteira do desejo de posse do corpo dessa mulher que é a posse sexual.

É na corporeidade que o racismo atinge o preto, e é por isso que querem que as mulheres negras alisem o cabelo, é por isso que quando um/a professor/a negro/a, ao entrar em uma sala de aula, percebe que o corpo negro incomoda. Essa situação foi sustentada durante séculos e alimentada sistematicamente.

O racismo oportunizou a possibilidade de que houvesse a escravização, já que nós não fomos escravizados por outro motivo que não fosse a nossa diferença racial e o tom da nossa pele. Se fosse o contrário, quando acabara a escravização, quando a necessidade colonial de mais escravizados acabara, o racismo também acabaria. Contudo, o racismo se tornou para a nossa sociedade um lugar de conforto, de modo que não há como se imaginar que o racismo nasce da escravização, muito pelo contrário, a escravização acontece porque o racismo estava presente, preponderante, e nós fomos escolhidos como corpos escravizáveis, violentáveis, especialmente porque já existia todo um discurso sobre nosso rebaixamento mental e sobre nossa inviabilidade estética, ocorrendo uma negação da nossa humanidade. Então, não podemos discutir racismo sem pensar o passado, ou seja, no sistema colonial e sem entender o processo de escravização no Brasil.

Maria, vítima do preconceito racial, é envolvida em inúmeras práticas arraigadas ao passado escravocrata. A exemplo, levar para casa “os restos” de comida que ganhava da patroa, o aumento do seu horário de trabalho com o objetivo de comprar medicamentos e alimentos para os filhos, situações que refletem um passado escravocrata marcado por explorações e humilhações. O momento em que Maria sofre o linchamento, sobretudo, é marcado pelo liame entre voz e silenciamento. À personagem resta somente esperar em silêncio e sem nenhum direito de defesa pela triste e cruel consequência da sua condenação, que fora decretada de forma autoritária pelos demais passageiros. Maria é humilhada, silenciada, animalizada, incapaz de questionar qualquer palavra, qualquer ação, de falar, gritar por socorro, sendo tratada como se fosse uma escravizada, com sua humanidade aniquilada. As condições de violência pelas quais estão reféns mulheres negras assim como Maria são o retrato da estrutura socioeconômica que se construiu e que ainda é perpetuada em nosso país.

O CORPO CONTROLADO DE NATALINA

Atenta a esse movimento de conversão da alteridade em negatividade, Conceição Evaristo intenta uma via sensivelmente contrária no conto “Quantos filhos Natalina teve?”. Mais do que legitimar a experiência materna em corpos afrodescendentes, o enredo consolida a figura da mãe como personagem elementar para representação de subsistência e resistência.

Em “Quantos filhos Natalina teve?”, tem-se como protagonista uma mulher negra que engravida em plena adolescência. Vítima de uma escassa condição socioeconômica, de uma formação escolar precária e de um sistema de saúde omisso, Natalina foi incentivada pela mãe a abortar clandestinamente seu primeiro filho. De forma não surpreendente, a mãe da protagonista também havia experimentado no passado as mesmas aflições. Ela bem sabia “o valor da vida e o valor da morte” (EVARISTO, 2014, p. 44). Natalina, após ingerir chá abortivo e não conseguir livrar-se do filho, acaba tomando decisões desesperadas. Envolvida pelo medo de Sá Praxedes, a parteira que “come bebês”, Natalina foge de casa. Sem nada que a ligasse afetivamente à criança, ela entregará o recém-nascido à enfermeira que realiza o parto.

Anos mais tarde, Natalina esboçará o mesmo desprendimento ao engravidar de seu segundo filho, mesmo perante a comoção do pai da criança. Ainda que houvesse uma promessa de casamento, destino que o companheiro Tonho acreditava ser o “modo de uma mulher ser feliz” (EVARISTO, 2014, p. 46), Natalina rejeita a maternidade e rejeita a formação familiar que a condição de mãe novamente lhe impunha.

Na terceira vez, ela serve como barriga de aluguel e não está no lugar da ama de leite: “Tinha os seios vazios, nenhum vestígio de leite para amamentar o filho da outra”. (EVARISTO, 2014, p. 48). O terceiro rebento é cria de um ventre habituado a gerar e expulsar frutos indesejados, nascerá filho dos donos da casa em que Natalina trabalhava como empregada doméstica. A partir do pedido de sua patroa, estéril, a protagonista deita-se com o patrão, a fim de gerar-lhe o primeiro herdeiro.

Não entendeu porque aquela mulher se desesperava e se envergonhava tanto por não ter um filho. Tudo certo. Deitaria com o patrão, sem paga alguma, tantas vezes quanto fosse preciso. Deitaria com ele até a outra se engravidar, até a outra encontrar no fundo de um útero, que não o seu, algum bebê perdido no limiar de um tempo que só a velha Praxedes conhecia. (EVARISTO, 2014, p. 46)

Uma vez mais nascida a criança, Natalina a confia às mãos efetivamente desejosas do ofício materno. Todo esse desprezo, todavia, será ressignificado a partir de sua quarta gravidez. “Agora teria um filho só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum e de patrões. E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar” (EVARISTO, 2014, p. 49). Resultado de um ato de estupro, o qual culmina com o assassinato do agressor por Natalina, o quarto filho será o único de fato assumido por ela. Sem dever explicações ou obediências a ninguém.

Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho. [...] As outras barrigas ela odiara. Não aguentava se ver estufando, pesada, inchada e aquele troço, aquela coisa mexendo dentro dela. Ficava com o coração cheio de ódio. (EVARISTO, 2014, p. 43)

É importante ressaltar que a interrogação no título “quantos filhos Natalina teve?” encoraja o questionamento em torno da gestação, dos estereótipos maternos e de gênero coloca ela enquanto mulher no local de cuidadora e o racial no lugar de cuidado renunciado e no estereótipo de raça que coloca a mulher como cuidadora do outro e jamais no cuidado a si mesma. Natalina contraria a ideia de querer encontrar um homem para formar uma família “Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho.” (EVARISTO, 2014, p. 46)

A quarta gravidez de Natalina não lhe deixava em dívida com pessoa alguma. [...] Não, dessa vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho que seria só seu [...] E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar.[...] Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. (EVARISTO, 2014, p. 48-50)

Todo esse percurso conflituoso percorrido por Natalina nas veredas da maternidade certamente lança uma perspectiva renovada sobre a condição social da mãe negra. Aqui, o abandono da prole não é julgado simplesmente como conduta de um ser desnaturado, incapaz de obedecer aos ditames de um pretenso instinto materno. Na realidade, a rejeição da maternidade neste enredo traz em seu bojo o questionamento de toda uma ideologia sociocultural.

Natalina, que é “possuidora” de um corpo que se faz regido por sua mãe, companheiros e padrões brancos, não consegue enxergar a possibilidade de viver uma maternidade, sem a atrocidade da fome e da sujeição da mulher negra. Natalina tinha consciência de que a figura materna enxergada como desonra, humilhação ou satisfação seria requisito fundamental para que se mantivesse o domínio sobre o corpo negro.

De forma irônica, a violência sexual concede à Natalina a liberdade para aceitar a maternidade e para se reconhecer como mãe. Sem a presença da figura paterna, sem resquícios de submissão, o filho, consequência de uma violência, se metamorfoseia em uma luz no fim do túnel, como um ponto de fé e esperança para a vida de Natalina. Filho este gerado em situação de extrema opressão e violência, filho do sofrimento: “Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz só e consigo mesma” (EVARISTO, 2014, p. 50).

Em seus estudos, a pesquisadora Patricia Hill Collins (2019) aborda as imagens de controle que são definidas por ela como uma representação específica de gênero para sujeitos negros, que é articulada com base em padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica. Tais imagens de controle se diferem das noções de representação e estereótipo a partir da maneira com que as mesmas são manipuladas dentro dos sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade. O corpo negro controlado de Natalina apresenta-se como um obstáculo para o seu processo de subjetivação de mulher negra, de sua autonomia e do exercício da cidadania.

Os corpos de mulheres negras são utilizados para alicerçar estruturas de poder que apagam e silenciam essas mulheres incitando concepções que desumanizam esse sujeito negro. Conforme Patricia Hill Collins:

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetam todas as mulheres. (COLLINS, 2019, p. 140)

Diante do exposto, a produção literária feminina de autoria negra tem contribuído para desmontar essas imagens de controle. A produção de Conceição

Evaristo é um exemplo potente dessa desarticulação estruturada pela hegemonia branca, desobstruindo imagens matriarcais.

Natalina assume a autonomia do seu corpo, contudo, ainda não podemos considerá-lo um corpo liberto, pois ele é violado. Entretanto, encontramos em Natalina uma personagem que inova com o seu posicionamento em relação à gestação que não é romantizada.

As imagens de controle denotam interpretações da feminilidade negra predominantes na sociedade a partir dos sistemas de poder manejados pela elite branca. Nesse sentido, são controlados a fertilidade, a sexualidade, o direito de escolha, o comportamento e o domínio sobre o próprio corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Conceição Evaristo se inscreve em um espaço de desconstrução de estereótipos de mulheres negras. A autora rejeita a literatura como *locus* de estigmatização da mulher, para convertê-la em espaço de veiculação das verdades não ditas pelo discurso sexista e racista do colonizador. Partindo da premissa de que a mulher é ser duplamente subjugado nos contextos de colonização (SPIVAK, 2010), a autora de *Olhos d' água* nos traz as lágrimas femininas e negras maquiadas pela história oficial. Recusando-se a recontar as histórias que outrora ninaram os da casa-grande, as negras mães nos contam hoje seus corpos-história e, entre reminiscências do horror e do sagrado, "em baixa voz, violent[am] os tímpanos do mundo" (EVARISTO, 2008, p. 41).

O corpo negro, durante séculos, tem sido violado obrigando os/as negros/as a buscarem meios de resistência para a sua sobrevivência. Evaristo revela e denuncia a condição de inúmeras mulheres negras no contexto social brasileiro. Os contos analisados apresentam histórias de mulheres negras que são marcadas pela falta de oportunidade, opressão, subserviência, sexismo, machismo, racismo, revelando como essas violências insistem em acompanhá-las a cada dado. Os sujeitos exercem um controle sobre os corpos uns dos outros de maneira que cada um deve adotar ações com seu próprio corpo, de acordo com um padrão predeterminado por outrem e pelo padrão cultural.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019b.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*; tradução Rainer Patriota. - São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. *Feminismo é para todos: políticas arrebatadoras*/ Bell Hooks; Tradução: Ana Luiza

hooks, bell. *Intelectuais Negras*. Revista Estudos Feministas, n.2, 1995, p. 464-478.
COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: . Acesso em: 26 ago. 2020.

hooks, bell. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Questão de pele para além da pele*. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *Questão de pele* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Eu-Mulher*. In: QUILOMBOJE (Org.). *Cadernos negros: Os melhores poemas*. São Paulo: Quilomboje, 2008.

FANON, Frantz. *Pele Negra, mascaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFMA, 2008.

FANON, Frantz. *Sobre a violência*. In: FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 49-126.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Visibilidade e ocultação da diferença*. In FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. *et al.* *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

GOMES, Heloisa Toller. *Prefácio: "Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro"*. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 09-11.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro; Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Ed. Antígona, Lisboa, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Rio de Janeiro: [s.n.], v. 32 ,n-1 edições, 2016.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel. (Orgs). *Corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu negro. In: SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. pp. 89-125.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

MARCAS DA REGULAÇÃO NO CORPO FEMININO

MARKS OF REGULATION IN THE FEMALE BODY

Elane da Silva Plácido⁶¹

INTRODUÇÃO

Os estudos literários apresentam discussões que envolvem a história, antropologia, sociologia para questionar regulações em torno da violência, subalternidade, transgressões e outros temas importantes dentro de vários contextos, dentre eles, o feminista que discute bem as questões das mulheres e suas subjetividades na literatura.

A literatura contemporânea, precisamente de autoria feminina por meio da crítica feminista vem ocupando seu espaço e mostrando formas de denunciar as principais opressões que estão inseridas nos paradigmas de maneira constante, causando assim regulações e violências que caracterizam a diferença, exclusão e a dominação da mulher.

É por meio das relações de poderes expostas no cotidiano que as regras são inseridas. De acordo com Judith Butler essas normas sociais impostas na relação de poder entre gêneros se constituem quando “um sujeito é socialmente regulado e produzido” (2014, p.261). Diante dessa discussão, analisa-se as normas que as personagens são submetidas no romance.

Através das interdisciplinaridades de discursos literários, conseguimos observar até que ponto a literatura consegue traduzir a realidade social, além de destacar de forma crítica a construção dos momentos históricos, o passado revisitando o presente e até mesmo as identificações das personagens a partir do seu discurso, lugar de fala e visão do narrador.

Desta forma, a relação da literatura com os estudos feministas constituem a ascensão da literatura feminina, que tem sido bastante estudada no contexto atual acadêmico. Nessa Perspectiva, este estudo propõe uma análise de duas personagens do

⁶¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). *E-mail* placidoelane@gmail.com.

romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, publicado em 2002, pela escritora Maria José Silveira. A autora que tem esta obra como seu primeiro romance literário, trabalha com uma história de vinte e uma⁶² mulheres da mesma família.

Por meio de uma genealogia familiar, o enredo é trabalhado a partir dos principais contextos históricos do Brasil. Desse modo o romance inicia-se em 1500, data do achamento do Brasil e perdura por vários contextos históricos, artísticos, culturais e políticos, mostrando o posicionamento das mulheres, suas visões e sua condição humana em meio à violências e regulações que algumas são submetidas através de uma visão patriarcal.

As personagens do romance simbolizam diferentes condições do sujeito feminino, que aparece experienciando momentos singulares de uma trajetória marcada por episódios de alegria e de tristeza, medo e coragem, submissão e insubmissão.

Ao entrar em outros lugares, a partir da diáspora, muitas vezes forçada, as personagens perdem sua identidade territorial para reconstruir suas histórias. É a partir da perspectiva de reconstrução que as personagens buscam o seu lugar de fala. Dessa maneira, o narrador denuncia as situações de regulações de gênero, sofrimento, violência, submissão pela qual essas mulheres passaram no decorrer do tempo narrativo como forma de reflexão.

A relevância deste trabalho está em mostrar as regulações impostas durante o contexto histórico em que as personagens estão inseridas a fim de discutir a sua condição diante das padronizações.

Assim, o presente estudo encontra-se organizado em dois tópicos: o primeiro, destaca a violência e regulações morais no corpo disciplinado a partir da história da personagem Damiana, que sofreu correções por no início não aceitar ser subordinada pelo esposo que primava pelas questões morais, caracterizando o que era certo ou errado e proibindo a esposa de realizar algumas ações. Desse modo, o homem disciplinava o corpo da mulher. Adiante, no segundo tópico, por meio da tortura e repressão do corpo feminino mostra-se a história de Lígia, personagem que viveu na época da Ditadura militar que sofre repressão e tortura física por não aceitar as ações

⁶² Na primeira edição em 2002, o romance traz a história de vinte personagens femininas e com a nova edição relançada e ampliada em 2019 a escritora acrescentou mais uma personagem totalizando assim vinte e uma personagens que são as protagonistas do romance.

do governo militar brasileiro. No final, conforme as referências destacadas, desenvolvemos a conclusão deste artigo.

Visando discutir as questões propostas em torno das normalizações impostas a mulher, a partir das personagens estudadas nesse artigo e do discurso literário desenvolvido pela escritora, abordaremos uma análise sobre as marcas da regulação no corpo feminino.

VIOLÊNCIA E REGULAÇÕES MORAIS NO CORPO DISCIPLINADO

A dominação masculina através do poder patriarcal presente na obra, nos mostra que por questões de normas a mulher não tinha o direito de ter o seu lugar de fala. Assim uma parte representativa dessas mulheres no romance são subordinadas pelos homens que obtêm o poder.

Em contrapartida, é importante destacar que algumas mulheres do romance se posicionam além do seu tempo histórico, quando rompem certas normas sociais impostas, mesmo sofrendo preconceitos e sendo assim discriminadas. Para essa questão é necessário esclarecer que, quando rompem as normas, elas passam a ser sujeito e não mais objeto, pois conquistaram sua resistência o seu lugar de fala.

Porém, as duas personagens abordadas neste artigo não conseguem transgredir as normas e por isso, no romance, observamos como são submissas. Damiana e Lígia, foram mulheres silenciadas, punidas por normas sociais que sacrificavam as vítimas a partir das relações de poder impostas.

Desta forma, verificamos nessas personagens a violência que disciplina o corpo da mulher pelo controle das normas, como honra, ou pelo regime de opressão militar sofrido por Lígia na época da Ditadura Militar no Brasil. Nesse ínterim, Butler estuda as regulações de gênero tentando compreender como essas regulações são impostas pelos sujeitos a partir de relações de poder entre eles. Assim, a partir das discussões da filósofa analisa-se as normas que as personagens femininas estão submetidas no romance.

Através da história de Damiana, podemos perceber como a relação guiada por uma masculinidade tóxica é agressiva e cruel, além de identificar o posicionamento de um homem que elabora qualquer coisa para manter seus privilégios. A ambição e a ascensão social do esposo da personagem fizeram com que a mulher sofresse graves

consequências para manter a honra do marido. É desse modo que a personagem sofre com as imposições feitas no casamento e por desobedecer às normas impostas.

O contexto histórico em que a personagem está incluída se passa na cidade do Rio de Janeiro, século XIX quando Damiana migra da Fazenda no interior para a capital no Rio de Janeiro “como mulher casada, estabelecida, protegida” (SILVEIRA, 2002, p.216). Observa-se aqui a forma como o narrador por intermédio da voz do Tio de Damiana fala sobre a visão do masculino. Naquela época, a mulher ao casar estaria estabelecida e protegida pelo marido. Assim, essa regulação do casamento, vista por muitos como um contrato social, em que alguns homens têm total direito sobre a mulher, vigora até hoje no imaginário masculino e também de muitas mulheres que veem no casamento o sonho de serem felizes.

Na realidade, esse sonho muitas vezes não acontece, pois, a mulher acaba sofrendo muitas agressões, o que não é diferente com Damiana, ela sonhava ter um casamento perfeito, porém as consequências desse contrato arranjado trouxeram um enorme sofrimento.

“O casamento aconteceu logo e o dote de Damiana foi generoso: as extensas terras que Belchior tanto ambicionava” (SILVEIRA, 2002, p.217). Conforme sustenta a literatura, em épocas anteriores o casamento era realizado por meio de dotes, essa norma existiu no Brasil até a primeira metade do século XX. A mulher muitas vezes não tinha o direito e liberdade de escolher um marido, era sempre o pai que escolhia, no caso de Damiana o tio teve a missão de pagar o dote da sobrinha.

Um outro fator a identificar nessa citação do narrador, é sobre a identidade do esposo que através do dote teria o prestígio almejado, com essa afirmação o leitor atento observará que o homem tem ambição pelas terras da esposa, o narrador já deixa transparecer a personalidade do homem e o que ele realmente pretendia com o casamento.

Relações de poder no casamento e a desigualdade de gênero que culminam no controle e disciplina da mulher, inicia quando o marido passa a se importar com as ideias nacionalista da esposa: “começa a se preocupar com o tipo de influência que essas amigas da esposa possam ter sobre suas ambições de se tornar um homem da corte” (SILVEIRA, 2002, p.219).

De acordo com o narrador, o envolvimento da esposa com ideias nacionais, bem como o patriotismo que visava a independência do Brasil e o direito de igualdade atrapalharia o objetivo de Belchior ser um homem da corte. É nesse momento que

observamos os conflitos entre os dois, os quais se intensificam quando o marido começa a impor normas e valores morais que devem ser seguidos pela esposa.

É nesse contexto, de intrigas que se observa o domínio do homem sobre a esposa e a subalternização da mulher quando obedece às ordens do marido. É desta forma que, o poder masculino silencia a mulher e a impede de ter a liberdade de registrar o nome que escolheu para a filha. Conforme atesta Butler: “o campo do gênero atua no sentido de efetuar uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar sua disrupção (2014, p.254).

A operação reguladora do marido é concretizada com o impedimento de escolha do nome da filha. Até então a personagem Damiana não havia percebido o poder regulador dele, pois isso fica implícito para ela e é visto como normal. Isso corrobora com o pensamento de Butler “as normas podem ou não serem explícitas, e quando elas operam como o princípio normalizador da prática social, elas geralmente permanecem implícitas, difíceis de perceber” (2014, p. 252).

Essa regulação e poder masculino que interrompe Damiana de realizar seu desejo é vista muitas vezes com naturalidade. Logo, era “normal” um homem ter domínio sobre a mulher. Esse discurso normativo de poder é inserido por meio de preconceitos e discriminações contra a esposa, conforme aborda a própria narrativa: “recriminava Damiana por levar uma vida pouco adequada para uma mulher de família” (SILVEIRA, 2002, p.220).

Vemos através da palavra do narrador como o esposo possui um discurso tóxico, que caracteriza discriminação e preconceito contra a companheira. Para o marido o comportamento de Damiana era inadequado para uma mulher de família, porque o modelo de mulher, de acordo como as normas sociais era o de dona de casa, recatada e obediente ao esposo.

É desta maneira que as marcas da regulação na personagem passam a ser caracterizada na narrativa e até naturalizada por meio de regulações morais até tornar o corpo da mulher disciplinado:

É verdade que, no caso dos corpos disciplinados e dóceis, os procedimentos são mais rigorosos e evidentes, incluindo punições e prêmios. A violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: a submissão às regras em todos os níveis (XAVIER, 2007, p. 59).

Na narração o poder de agressão do marido é implícito e ele passa cada vez mais a perturbar a mulher. Desse modo, a violência psicológica e moral é desenvolvida como forma de manter a representação e superioridade masculina, essa agressão torna-se explícita quando Belchior consegue sua importância na corte:

Ele se sente mais poderoso do que a mulher, capaz de fazer a ela o que bem lhe aprouver. Sua ousadia não tem fim. Damiana, agora, é chamada de leviana, de dona de salão. Seus amigos são uns sem-vergonha. Suas poesias, escritos infantis. Seus hábitos, uma devassidão (SILVEIRA, 2002, p.222).

As agressões verbais, difamações e perturbações dirigidas à Damiana, como atestado na citação, tornaram-se constantes, com isso o poder de subordinação do marido sobre a esposa é exposto e o tratamento de desprezo, discriminação e violência são visíveis. Desse modo, começam com agressões verbais e segue para a agressão física, o que personaliza a marca da regulação e disciplina do corpo feminino, como observa-se na citação: “uma noite a chegar em casa e encontrar amigos visitando a mulher, Inácio praticamente expulsou-os de casa e, num acesso de furor, esperou Damiana no quarto e lhe deu um tapa no rosto” (SILVEIRA, 2002, p.222).

A humilhação que Damiana sofre no âmbito da sua casa, uma violência doméstica, demonstra que o esposo não possui nenhuma consideração e respeito com ela. Destaca-se que somente com a agressão física a mulher consegue observar as regulações expostas, as quais se efetivam através da violência moral, física e psicológica que se tornam explícitas a partir do momento em que o esposo as pratica

O controle e violência de gênero assim como as marcas dessa regulação no corpo da mulher são concretizados quando o esposo interna a esposa em um convento com a ajuda da Igreja. Em relação a essa questão, pode-se entender que: “lugares das mulheres são postos não somente como regulados pelos costumes tradicionais e orais, mas sim por leis seculares e códigos religiosos” (MACHADO, 2014, p.16).

Além disso, naquela época se a mulher pedisse o divórcio, e o marido não aceitasse, ela era enclausurada e considerada como louca. Essa forma de punição dada pelo marido com a ajuda de amigos e da Igreja era uma forma de regular a mulher para mantê-la obediente ao homem. Nesse viés a violência é um grande problema de gênero, destacado por Butler quando aborda que “uma norma opera no âmbito de práticas sociais sob o padrão comum implícito da normalização” (2014, p.252).

Era normal para a época as mulheres serem internadas no convento com a ajuda da Igreja, essas práticas sociais que Bulter destaca como um padrão comum e normativo ajudou muitos homens a se livrarem de suas mulheres e ficarem com os bens. Assim, “valores morais - reforçam a barbárie das regulações morais que desqualificam o corpo feminino e impõem penas fatais” (GOMES, 2019, p.260).

Damiana foi sacrificada com penas fatais, o isolamento da personagem mostra a malignidade do marido em “disciplinar” e “corrigir” o corpo da mulher. A personagem foi afastada brutalmente da filha, esse foi o pior dos castigos que o homem poderia dar a esposa. Assim, a cada dia Damiana morria aos poucos de desgosto, não se alimentava direito e os meios disciplinares a fragilizava. Observa-se através da narrativa que “trata-se de um corpo disciplinado, ao qual é imposta a submissão do feminino pela força” (XAVIER, 2007, p. 59).

Os castigos impostos ao corpo disciplinado é uma violência, uma forma que pretende regular o gênero a partir da disciplina. Assim, a condição de subalternidade representada pela personagem Damiana é caracterizada por fim, pelo confinamento, quando o tio a encontra enferma como observamos na assertiva: “seu corpo parece um trapo sem cor, leve como uma pena, algo que ele pode carregar como se carregasse um pequeno travesseiro murcho” (SILVEIRA, 2002, p. 232).

A malignidade de Belchior acaba por levar a esposa à morte, imprimindo à vida da mulher uma violência que se relaciona à normas punitivas, dentre eles a comparação do corpo da mulher como um território sobre o qual o homem diz ter direito, ao que se observa:

[...] a significância territorial da corporeidade feminina – equivalência e continuidade semântica entre o corpo das mulheres e o território – é o fundamento de várias normas que aparecem como pertencentes à ordem moral (SEGATO, 2006, p. 4).

Ao analisar as marcas de regulação no corpo da mulher que acaba morrendo, percebe-se que o homem é capaz de tudo para manter seu status de honra viril. A sua posição de patriarca e o seu reconhecimento social jamais poderiam ser desfeito com o pedido de divórcio.

Essa virilidade violenta em que as normas patriarcais levaram a submissão e morte da personagem, corrobora ao que Lugones apud Hollanda (2019) chama de

“colonialidade do gênero”, que é o padrão de poder seguido de regulações impostas a “colonizada” no caso Damiana.

De acordo com a filósofa:

A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado (LUGONES, 2014, p. 941).

Essa afirmação especifica o modo em que as opressões agem por meio das interações complexas que sistematizam a vida dos indivíduos por meio de regulações que o colocam em um lugar de obediência. Toda essa discussão vem nos mostrar historicamente que o modelo patriarcal torna o homem um sujeito superior que estima a moral e os bons costumes, acima de qualquer coisa, decidindo assim as regulações morais e sociais a fim de propagar a sua razão. Diante desse aspecto, a mulher é colocada em posição de passividade e é nesse contexto que a narração denuncia o modo como os homens agem com as mulheres e como as normas violentas de opressão são utilizadas para silenciá-las.

Assim, ao visualizar essa mulher que perde o direito à liberdade percebemos como é a estrutura social que a disciplina além das várias punições e regras impostas.

TORTURA E REPRESSÃO NO CORPO FEMININO

A personagem Lígia sofre as marcas da regulação na época mais opressora que o Brasil viveu, a ditadura militar. Nesta análise, observaremos mais um corpo feminino que passa por vários tipos de tortura e repressão para manter uma norma.

O romance por trabalhar com fatos históricos aborda a história de uma personagem que viveu na época da ditadura militar no Brasil, desta forma, nessa passagem, identificamos que o corpo de Lígia também é sacrificado quando ela se impõe contra as mazelas impostas na época em discussão pelos governantes.

De acordo com Butler: “os corpos produzidos por meio dessa execução reguladora de gênero são corpos com dor, portadores das marcas da violência e do sofrimento” (2014, p. 268). Nesta análise observamos uma mulher que com coragem e garra em meio a ditadura militar no Brasil, luta pela não repressão, mas acaba sofrendo as marcas mais cruéis da violência.

Os adolescentes viviam a ilusão de conseguir viver em um mundo de igualdade, sem violência, queriam ter a liberdade de conquistar esse objetivo e lutar por ele. Entre esses jovens, a personagem Lígia também compartilhava desses objetivos. A narrativa ao trabalhar aspectos entre Literatura e História descreve como foi esses dias tensos:

Logo depois, nos dias tensos do começo de abril de 1964, uma onda de prisões passou por todo o país, levando políticos, líderes sindicais, estudantes, professores, operários. As rádios sob censura passaram o dia tocando solenes músicas clássicas, espalhando em suas ondas a certeza fúnebre de que algo de grave e de ruim estava acontecendo. Tropas aquarteladas estavam de prontidão, ninguém saía à noite, as cidades se recolhiam, quietas. Começava a deprimente época das cassações, dos inquéritos policiais, das torturas e da primeira leva de brasileiros tendo que se exilar (SILVEIRA, 2002, p.326-327).

Para todos aqueles que desobedeciam às regras estabelecidas, a crueldade e aniquilação moral era feita sem nenhuma pena emocional, o controle do corpo por conta da sua desobediência causou muitas mortes, além disso a total desumanidade contra o ser humano. Observa-se aqui o clima de censura iniciado em 1964, o suprimento de circulação das informações com base nos critérios normativos morais e políticos impuseram a sociedade a regulação:

A norma governa inteligibilidades, permitindo que determinadas práticas e ações sejam reconhecidas como tais, impondo uma grelha de legibilidade sobre o social e definindo os parâmetros do que será e do que não será reconhecido como domínio do social (BUTHER, 2014, p.253).

No regime militar o governo selecionou o que seria e o que não seria reconhecido no meio social, assim, “o cinema, o teatro, a música, a literatura passam a viver a ilusão de ser um território livre e a fazer um enorme barulho (SILVEIRA, 2002, p.327). Esse regime totalitário prejudicou a vida de homens e mulheres massacrando os corpos através de tortura dos que não aceitavam o posicionamento do governo de impedir as representações sociais:

Uma característica forte dos regimes totalitários é o fechamento, a representação do espaço totalitário como um universo sem lado de fora, encapsulado e autosuficiente, em que uma estratégia de barricada por parte das elites impede os habitantes de aceder a uma percepção diferente, exterior, alternativa, da realidade (SEGATO, 2005, p.280).

Esse impedimento de aceitar as repressões foi presenciado por Lígia e seus amigos, de acordo com a narração: “foi a primeira vez em que o país todo, de norte a sul, conheceu ao mesmo tempo o mesmo clima de repressão e de medo, o ar

irrespirável de uma ditadura militar. Lígia e seus amigos viveram perplexos tudo aquilo (SILVEIRA, 2002, p.327). A saída para Lígia e os amigos seria tentar barrar essas normas e resistir a toda e qualquer regulação imposta. Por isso,

[...] participa de shows de protesto que os universitários organizam por todo o país. [...] Era presença certa em todas as passeatas, em todas as pichações, distribuindo panfletos, correndo de gás lacrimogênio e de patas de cavalos e cassetetes (SILVEIRA, 2002, p.327-330).

Tudo isso Lígia viveu e presenciou com o pensamento de que era desnecessário a imposição dessas normas reguladoras.

Os rostos estão tensos e sombrios. De um momento para o outro fica claro como o dia que a revolução não se fará dentro das universidades. Há uma nova radicalização em tudo, a festa decididamente acabou e o brilho da manhã já não é o mesmo, está e ficará durante longos anos embotado pelo laivo escuro da clandestinidade, do vermelho-sangue de uma guerra à morte entre o *status quo* e a utopia, entre a injustiça do que é e as mil possibilidades que poderia se abrir (SILVEIRA, 2002, p.330-331).

A sociedade passa a ser reprimida aos mandos do governo, as normas ultrapassam as leis, assim, “a estratégia clássica do poder soberano para reproduzir-se como tal é divulgar e inclusive espetacularizar o fato de que se encontra para além da lei” (SEGATO, 2005, p.270). Nessa época a lei era os próprios militares, eram eles com seu poder soberano fizeram de forma autoritária acontecer muitas mortes e perseguições.

Como milhares de jovens universitários, no entanto, Lígia e Francisco não viram outra saída a não ser entrar para a oposição de luta armada contra a ditadura. A guerra aberta aos estudantes e às organizações de esquerda declarada com o AI-5 estava em franca escalada. As organizações se radicalizavam. Chico e Lígia, procurados pela polícia em Brasília, sem poder circular pela cidade, onde eram por demais conhecidos, viram-se obrigados a sair dali. Decidiram ir para o Rio de Janeiro (SILVEIRA, 2002, p.331).

Com o Ato Institucional Número Cinco (AI-5) o decreto mais agressivo da ditadura militar de 64 por derrubar até mesmo a Constituição, os personagens sofrem várias intervenções e com isso se deslocam de Brasília para o Rio de Janeiro. Em meio a esses acontecimentos ocorre o que é descrito, de acordo com Segato (2005, p.270): “a vítima é expropriada do controle sobre seu espaço-corpo”

No contexto de torturas, observamos o espaço do corpo em um determinado momento histórico, político e cultural em que a relação “corpo e poder” foi a mais explorada para diminuir os militantes. Nesse âmbito, os discursos que sustentam a defesa da moral e dos bons costumes fomentada a partir do AI-5 através do conservadorismo. Controlavam e estigmatizavam os indivíduos e seus corpos por se afastarem do que eram considerados como normal na época.

A regulamentação de corpos desviantes de normas, intitulados como imorais foi concretizada com a prática da tortura, forma usada para o controle dos corpos considerados rebelados e desviantes. Chico e Lígia foram vítimas dessas normas por se oporem contra a ditadura e com isso não tiveram mais a liberdade de viverem no seu próprio espaço.

Lígia desregula regras quando passa a assaltar bancos e enfrenta a polícia, a sua personalidade muda muito ao chegar no Rio, a narrativa destaca a personagem como uma outra “pessoa”, se antes não tinha coragem de roubar nada, agora com o momento do regime já rouba, como podemos observar na citação abaixo:

Para sua surpresa, Lígia descobre que tem excelente pontaria e sangue-frio. É rápida nas decisões e capaz de enfrentar a política como se a vida inteira tivesse feito isso (...) E a mesma Lígia que poucos anos antes não ousou tirar de uma capelinha em ruínas uma pequena estátua verde-azulada de pedrasabão é a mesma que agora sem vacilar assalta bancos e faz expropriações (SILVEIRA, 2002, p.332).

Observa-se como o clima de imposições no Brasil crescia acelerado. Revolucionários, estudantes, homens e mulheres viviam em guerra contra o regime. Eles estão na memória de muitos brasileiros por vivenciarem esse ambiente criminoso na política e por lutarem pelos direitos reivindicando por meio de protestos e tentando combater a ditadura. Com isso, muitos acabaram presos e cruelmente assassinados:

A ditadura ganha cada vez mais forças, o cerco se aperta, a cada dia mais companheiros caem presos, são torturados, assassinados, “desaparecidos”. Fotos de Lígia e Francisco aparecem em cartazes de terroristas procurados, espalhados pela cidade (SILVEIRA, 2002, p.334).

Essa situação vivenciada trouxe a desestruturação física e psíquica dos que se opuseram contra a ditadura. Como abordado na citação, a intervenção dos corpos foi dada através de invasões as casas a fim de prender os suspeitos transgressores. Foi

desse modo que o poder passou a ser dono dos corpos que era o principal alvo atingido e punido.

O ato de disciplinar e de terror se expandiu em todo o território do Brasil. Desse modo, “o poder soberano não se afirma se não é capaz de semear o terror” (SEGATO, 2005, p.277). A população vivia aterrorizada, com medo de morrer. A violência foi muito cruel, desumana na época, pessoas foram mortas, os familiares não sabiam como e nem quando seus parentes faleceram. Mesmo assim, homens, mulheres e estudantes insistiam e resistiam em não seguir as imposições do regime.

Outra desregulação é observada no romance quando Lígia, por ser procurada pela polícia, precisa se disfarçar e usar documentos falsos. Para isso, muda seu próprio estilo, usa calças e blusas largas, passa a usar o cabelo curto, evita conversar com pessoas, se esconde, tem que se afastar da filha e usa outra identidade para se esconder das perseguições.

Observa-se na narrativa a forma de violência policial autoritária para controlar a sociedade. Pode-se compreender também o lado histórico na obra que faz com que o leitor por meio do elo literatura e história permita voltar ao tempo por meio da memória narrativa; ou seja, de um momento em que a sociedade por não aceitar essas violências foi controlada à força.

O abuso de poder do regime e também dos policiais militares ganharam força e, com isso várias pessoas inocentes foram assassinadas, perseguidas e violentadas. Observe como o narrador relata o momento em que a personagem Lígia é detida:

Tenta correr por entre os carros, mas um sorveteiro, policial disfarçado, atira; cai ferida nas costas, os carros freiam, buzinas soam alarmadas, e Lígia é imediatamente cercada e puxada por quatro, cinco homens, e levada para um carro que sai à toda com os pneus rangendo (SILVEIRA, 2002, p.335-336).

As ponderações acima nos mostram como o ser humano era tratado nos anos que o Brasil sofreu diversos recrutamentos. Ao se apropriarem do corpo da personagem, o regime ditatorial nos revela os efeitos do poder sobre o corpo feminino; ou mesmo, as formas como se aplicava a norma a partir de censuras, opressões, violências ou até mesmo vigilâncias seguidas de proibições de todos os tipos, como forma de regular e marcar o corpo. Não diferente disso, Lígia é surpreendida de forma violenta e é presa.

Lígia ao cair e ser ferida com uma bala é puxada por cinco homens, controlada e, se torna mais uma das “mulheres em posições de subordinação e sob controle, com acesso limitado a várias esferas da vida pública” (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019, p.48). As torturas durante esse momento foram intensificadas, mulheres foram presas, violentadas de forma cruel e desumana. Assim, é importante destacar que através desta personagem o narrador revisa o passado para contar aspectos de como as mulheres sofreram torturas durante o regime:

O tiro perfurou uma costela de Lígia e, infelizmente, muito infelizmente, não a matou ali no asfalto. Jogada no chão frio de uma pequena cela, em um intervalo das torturas, entre a bruma vermelha e negra que envolve seus pensamentos entrecortados, descontínuos, despidos de lógica ou razão (SILVEIRA, 2002, p.336).

A tortura utilizada para domesticar o corpo era aplicada aos que não se enquadravam às regras morais do regime militar e não aceitavam a situação a qual estava passando o Brasil. A imposição de enquadramentos por meio de tortura e regulações aos corpos, que tinham desvio de comportamentos era a maneira que utilizavam para aplicar punições aos que se rebelavam em movimentos organizados contra o regime militar.

Com os constantes movimentos contra a repressão, o corpo de Lígia foi contido e barrado, essas eram as marcas do estigma, exclusão e opressão nesse tempo. Isso aconteceu com muitos gêneros durante esse período. A questão da regulação e imposição do medo e da dor no decorrer das torturas era a forma de opressão utilizada para manter a autoridade repressiva acima da lei e também da justiça, o que é uma característica de poderes tiranos e soberanos.

As torturas e atos de crueldade praticados pelo governo da época repercutiram tanto na história quanto na literatura, até os dias de hoje, por serem desenvolvidas também no campo literário como forma de compreender e denunciar essas violências que levaram a humilhação e mortes. Destaca-se que este é apenas um ponto que denuncia de modo violento como as mulheres sofreram.

Esse sofrimento é desenvolvido como forma de desestabilizar a integridade física, social e psicológica através de abusos sexuais e assassinato. Além disso, rompe com o direito à liberdade e principalmente à vida. No caso da personagem, esses abusos ao corpo disciplinado são vistos como punição da sua desregulação. “Em muitos casos,

a regulação do corpo feminino é mantida por abusos físicos e privações sociais em sistemas de torturas e de constantes ameaças” (GOMES,2019, p.148). Como observamos na citação:

[...], mas se ela tivesse agora um Cristo assim, teria que tê-lo tatuado não só nas costas, mas nas coxas, nos peitos, nas nádegas, na cabeça, na vagina, no ânus, em todos os lugares do seu corpo onde eles encontravam pontos para provocar dores agudas e atrozes (SILVEIRA, 2002, p.336).

Nesta passagem literária, pode-se observar as marcas da regulação no corpo feminino nas várias formas de torturas sofridas no corpo de Lígia que foi subalternizada por um sistema cruel. O domínio militar foi editado com regularidade. A violência se estendia também aos familiares das vítimas, muitos até hoje não souberam onde e nem como seu ente querido foi morto. Assim, a injustiça causada pelo sistema opressor trouxe grandes sofrimentos, tudo por meio da autoridade e do controle. E, como muitos brasileiros que morreram por formas cruéis de tortura, Lígia também o foi, como observado na narração:

Lígia morreu três dias depois de presa e depois de vários tipos de tortura no quartel da PE, na Rua Barão de Lucena, no Rio. Até hoje seu corpo não foi encontrado. É uma entre os cento e quarenta e oito brasileiros dados como desaparecidos durante a repressão da ditadura militar (SILVEIRA, 2002, p.338).

A total desvalorização da vida humana aconteceu na ditadura militar. Ao observar que o corpo de Lígia não foi encontrado, entendemos que “o poder está, aqui, condicionado a uma mostra pública dramatizada amiúde em um ato predatório do corpo feminino” (SEGATO,2005, p. 275).

As repressões e agressões ao corpo de Lígia eram realizadas por acreditarem que desta forma estariam desestabilizando suas convicções políticas e ideológicas. Apesar das sequelas psíquicas e também emocionais a personagem não entregou seus amigos, o que fez com que seu corpo se tornasse prisioneiro até a morte.

O domínio do corpo desviante trouxe humilhações, violências físicas e sexuais usadas como punições. Infelizmente, como a lei era o próprio regime, eles não tinham para quem recorrer, por isso resistiram até o fim; muitos relutaram para não entregar o paradeiro dos próprios amigos, que também viviam a ilusão de que o Brasil precisava

se libertar das amarras de um regime regulador. Regime esse, que só se importava em manter um sistema normativo rigoroso para controlar tudo e todos.

CONCLUSÃO

Ao analisar as personagens Damiana e Lígia, identificamos que as marcas da regulação nos corpos dessas mulheres levaram-nas à morte por desregularem as normas impostas. Para Butler, “as possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação” (BUTLER, 2003, p.199).

As personagens foram punidas e reguladas de forma desumana. Os que mantêm o poder de norma, tentam regular e modelar a sociedade; ou seja, implica dizer que principalmente a mulher deve se comportar com “bons modos”, seguir os padrões tradicionais, casar, ter filhos, ser obediente e submissa.

Todas essas normas fazem com que as mulheres percam sua liberdade e direitos de viverem livres, passando assim a serem subalternas, de modo que seus corpos passam a ser disciplinados e desrespeitados por sofrerem vários tipos de agressões que culminam no assassinato discutido a partir do pensamento de Butler (2002) como “corpos que (não) importam”. Portanto, Lígia e Damiana são corpos que não possuem nenhuma importância quando transgridem as normas sociais. Não importa se a mulher tem ou não condições econômicas, ela sempre estará vulnerável a violência e a subordinação. Pois, a violência é um grande problema de gênero em que as suas relações caracterizam o conjunto complexo de relações sociais.

De acordo com Butler, “habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (BUTLER, 2003, p.199). Dessa forma, os que não seguem as normas e não desempenham as regras sociais que são impostas acabam sendo estigmatizados pela sociedade, que insiste em massacrar e normalizar a vida das mulheres, dos negros e homossexuais de maneira agressiva.

Por fim, reitera-se então que através da literatura pode-se refletir sobre a relação da sociedade com esses indivíduos, o modo como a violência é desenvolvida, institucionalizada e estruturada na vida das mulheres; e, ainda, como as regulações ultrapassam as leis para impor normas e como as relações da literatura com a história,

memória e identidade ajudam a compreender melhor o modo que a regulação ao corpo acontece.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Lourdes Maria; MAGALHÃES, Maria José. A transversalidade dos crimes de feminicídio/femicídio no Brasil e em Portugal. *Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal*, Brasília, v. 1, n. 1, 2019.

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. In: *Cadernos pagu* (42), janeiro-junho de 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Como os corpos se tornam matéria*: entrevista com Judith Butler. 1º Semestre 2002. Publicado originalmente como *How Bodies Come to Matter: An interview with Judith Butler*, em *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 23, n. 2, p. 275-286, 1998. © 1998 by The University of Chicago Press. Traduzido para o português com permissão da University of Chicago Press.

GOMES, Carlos Magno. *A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti*. INTERSEÇÕES [Rio de Janeiro] v. 21 n. 1, p. 147-162, abr. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*/Audre Lorde [et al]: organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MACHADO, Lia Zanotta. Interfaces e deslocamentos: feminismos, direitos, sexualidades e antropologia. *Cadernos pagu* (42), janeiro-junho de 2014.

SEGATO, Rita Laura. *Território, soberania e crimes de segundo Estado*: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 265-285, maio-agosto/2005.

SEGATO, Rita Laura. Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente. *Mora, Revista del Instituto Interdisciplinar de Estudios de Género*, Universidad de Buenos Aires, v. 12, p. 1, 2006.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Mulheres. 2007.

O EROTISMO DO CORPO E DA LINGUAGEM EM “MENINA A CAMINHO”, DE RADUAN NASSAR

THE EROTICISM OF BODY AND LANGUAGE IN “MENINA A CAMINHO”⁶³, BY RADUAN NASSAR

Elijames Moraes dos Santos⁶⁴

“Numa daquelas ruas que eu mais tarde viria a percorrer de noite, em infindáveis caminhadas, surpreendeu-me o despertar da pulsão sexual, na altura certa mas em circunstâncias estranhas” (Walter Benjamin, 2017).

PASSOS INICIAIS

“Menina a caminho”, foi publicado pela primeira vez em uma edição não comercial da Companhia das Letras. Escrito em 1961, foi publicado somente em 1997 junto com outros que marcaram reaparecimento de Raduan Nassar após uma reclusão literária de quase 20 anos. O autor celebra as artes brasileiras com uma curta, e densa, obra que vai do romance ao conto. Sua estreia ocorreu em 1975 com o romance *Lavoura arcaica*, seguido pela novela *Um copo de cólera*, em 1978. Após anos de ausência, o escritor reaparece em 1994 com a publicação de *Menina a caminho e outros textos*, logo em seguida volta ao seu ambiente de reclusão da escrita literária. Retorna apenas em 2016 com o texto inédito intitulado “SAFRINHA: Dois contos e um ensaio”; “O velho”; “Monsenhores” e “A corrente do esforço humano”.

Pode-se dizer que “Menina a caminho” além de vir no título da coletânea de contos também se inscreve como o mais extenso do livro, que é formado por outros quatro contos: “Hoje de madrugada”; “O ventre seco”; “Aí pelas três da tarde” e “Mãozinhas de seda”. São textos que apresentam ecos temáticos do período em que o conto na literatura brasileira vive uma pluralidade temática, cujo sintoma Bosi (2006) associa a uma “abertura cultural” que “precedeu a abertura política” e acrescenta que

⁶³ O conto “Menina a caminho” não foi traduzido para a língua inglesa;

⁶⁴ Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará; atualmente é professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Maranhão, Campus Maracanã, em São Luís; e-mail: elijamesms@gmail.com;

por essa razão, enquanto alguns escritores militantes, agulhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação (2006, p. 464).

É nesse cenário político que Nassar constrói sua obra assumindo, consoante o entendimento de Bosi (2006, p. 467), “um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso”, quando no desenvolvimento das três formas de prosa: romance, novela e conto, as quais sustentam temas que vão do hibridismo religioso à sexualidade dos corpos dos personagens. Certamente, é o que ocorre com os irmãos André e Ana, em *Lavoura arcaica*, e com a garota no conto “Menina a caminho”, “ao subverter a infância em experimentação sexual”, como bem indica Azevedo (2015, p.28).

O conto em questão é o único texto do escritor que possui o foco na terceira pessoa, de modo que “essa escolha o distancia quanto à natureza formal dos contos seguintes”, além de mostrar “um novo entendimento de que essa forma de organização nos releva outra interpretação de mundo”⁶⁵. Decerto, há em “Menina a caminho” a expressão de um olhar particular sobre os acontecimentos, guiando o leitor por um mundo até então desconhecido. Assim, deparamo-nos com o movimento da linguagem e de um corpo que vai se transformando ao final de uma caminhada.

Posto isso, este artigo visa refletir sobre a natureza do conto e sobre as marcas do erotismo que se desvela pela trajetória da menina, deixando cicatrizes em seu corpo por meio da violência do que experiência ao longo do caminho. A partir desse objetivo observaremos como a linguagem vai encenando os acontecimentos, ou ainda, como o erotismo explode nas palavras e nas ações das personagens. Para tanto, seguiremos os passos da protagonista que nos empresta seu olhar ao registrar cada fato, além de compartilhar os sinais que vão sendo indicados pelo narrador.

Para atingirmos o objetivo delineado aqui, a discussão transitará pela teorização do conto desenvolvida por Júlio Cortázar (2006), entre outros como Eikhembbaum (1976). A reflexão realizada sobre o erotismo e o corpo fundamentar-se-á nos estudos de Georges Bataille (2017) e outros ensaios do autor, publicados pela *Documents* (2018). Buscamos também observar na fortuna crítica de Raduan Nassar trabalhos que coadunam com a perspectiva adotada neste artigo.

⁶⁵ Azevedo (2015, p. 27);

Com isso, antecipamos que o desenvolvimento deste estudo foi estruturado em quatro partes a contar por esta introdução, “Passos iniciais”; “Um conto a caminho”, com breves apontamentos sobre a natureza do conto; “Corpo e linguagem: a metáfora em movimento”, em que trataremos do delineamento das questões que envolve o *corpus* e “Passos finais” em que se faz as últimas considerações.

UM CONTO A CAMINHO

Os contos de Raduan Nassar reforçam os valores e a linha assumida por ele. Seja na estrutura ou na forma dos personagens se portarem, notamos como os textos de Nassar se destacam pelas rupturas em relação ao que se estabelecia na literatura no período. Distancia-se da temática dos contos de Rubem Fonseca⁶⁶, por exemplo, encaixando-se naquilo que Sedlmayer (1997) denomina de “texto-*iceberg*”, como “um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos” (1997, p. 21). Nesse sentido, os contos de Nassar “vagam”, desprendidos da cena literária brasileira.

Outrossim, não há como negar que a literatura de Raduan Nassar maneja com os limites fronteiriços dos gêneros, bem como da prosa e da poesia. Embora essa seja uma característica bem peculiar de sua obra, vale lembrar algumas notas sobre o conto, gênero aqui trabalhado. Esse que foi comparado à novela, por Eikhembbaum (1976), pela síntese e por sua versatilidade na construção, destaca-se, assim como aquela por possuir um “forte acento final” (1976, p. 168). Sobre esse aspecto, retomo aqui as palavras de Azevedo (2015, p. 41) quando pontua que os contos nascem “essencialmente de uma mudança da forma de o homem ver o mundo e diante dele se portar”; ou seja, passando ou não pelo conceito de novela, o que se percebe é que “poucos são os critérios claros de distinção e definição”.

Portanto, entre as três formas: romance, novela e conto, embora haja uma redução na estrutura desse último, há uma tensão que lhe é peculiar e que se sobressai na curta narrativa. “O caráter limítrofe se acentua e apenas repousa em três pilares estruturais: extensão, intensidade e tensão”, como reitera Azevedo (2015, p.33). Quanto ao último aspecto, podemos dizer que é peculiar aos textos de Nassar, pois se

⁶⁶ Contos urbanos, em que os contextos por vezes são policiais;

refletem nos três gêneros produzidos pelo escritor, em meio à essas questões notamos uma preocupação “com os vínculos profundos com a vida⁶⁷”.

Quanto à forma, nesta coletânea intitulada *Menina a caminho* (1997), os quatro contos se distinguem do primeiro – homônimo ao que dá título à coletânea – em relação ao tamanho ao modo narrar. Sendo por isso considerados formas breves, eles enquadram-se, segundo as concepções de Júlio Cortázar (2016), ao grupo de contos intempestivos oriundos de um estado de transe. Desse modo, é lícito dizer que há na prosa de Nassar, na realidade,

não o inefável de um silêncio, a efusão daquilo que não pode ser dito e que jamais se dirá. A literatura, na realidade, só existe na medida em que não se deixou de falar, de fazer circular signos. É porque existem signos em torno dela, [...] por isso fala (FOUCAULT, 2005, p.167).

Esse trabalho desenvolvido por Raduan sublinha uma certa ironia nas vozes discursivas de cada uma das narrativas, seja ao questionar o lugar indefinido (ou o não-lugar) da literatura desse escritor na cena literária brasileira, seja para romper o silêncio gerado num período marcado por uma “situação política específica, culturalmente materializada na censura” (PELLEGRINI, 1999, p.105). Assim, as páginas da literatura de Nassar são marcadas por uma desordem que vão do ambiente familiar, presente no círculo fechado de uma fazenda⁶⁸, ao desequilíbrio da simples família de uma menina interiorana.

Posto isso, sigamos a trajetória, ou melhor, as pegadas de um conto a caminho.

CORPO E LINGUAGEM: A METÁFORA EM MOVIMENTO

“Quando se chega a uma forte literatura ela já está em ebulição já está em movimento.” (Marcelino Freire⁶⁹)

Essas palavras de Freire (2021) revelam bem a maneira como a obra de Raduan Nassar se abre ao leitor, ou seja, quando isso ocorre tudo nela está em “ebulição”. No conto “Menina a caminho” não é diferente, há um movimento, uma agitação na exposição dos acontecimentos que se dão de forma intempestiva. A protagonista, inominada, é uma menina que chega a um vilarejo e se impressiona com tudo à sua

⁶⁷ Citou Arnaldo Jabor em *Folha de São Paulo*, <1992> p. 5;

⁶⁸ Como ocorre em *Lavoura arcaica* (1975).

⁶⁹ Jornadas Raduan Nassar, evento on-line organizado pela Companhia da Letras em 13, 20 e 27 de julho de 2021; transmitido pelas plataformas digitais.

volta. Sua existência esteve sempre reduzida a um corpo sem identidade, cuja apresentação, feita pelo narrador, ocorre nos seguintes termos: “andando descalça no meio da rua [...]. O vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos, cobre seu corpo magro feito um tubo;” (NASSAR, 1997, p. 97⁰). A descrição inicial sinaliza que a menina tem a própria existência fragmentada – sem nome, sem trajes e descalça –, ela carrega a cicatriz da exclusão.

Essa imagem, imprime o que Marcelo Jacques Moraes chama “dimensão de corpo estranho ao sujeito, sem convertê-lo em ideia, em forma acabada” (2005, p.14). Ocorre logo nessa apresentação uma noção de estranhamento do sujeito, ao mesmo tempo que revela na imagem a própria marginalização. Esse corpo sem visibilidade, disforme – “feito um tubo” – rompe a imagem do orgânico e também mobiliza em si a ruína, destorcendo um ideal de corpo. Parece, então, reduzida a qualquer coisa que não seja a humana – sem forma; sem nome, simplesmente, “um tubo”; ou seja, um corpo sem visibilidade, como tantos outros que circulam pelos espaços, pelos lugares à fora.

Assim, a menina inominada segue rumo ao vilarejo e durante o trajeto ora surpreende-se com as novidades ora é vítima das ações que se desdobram pelo caminho. Contudo, é como se ela encontrasse ali um mundo novo. Há um deslumbramento com o que vê e assim transita pelas ruas como uma espécie de *flâneur*⁷¹, está no contrafluxo das coisas, movimenta-se igual a um cronista da cidade, de modo a observar os eventos circunscritos ali feito episódios. Após percorrer “o interiorano caminho que se estende da casa à venda”, destaca Azevedo (2015, p.25-26), a menina empresta ao narrador um modo diferente de ver o mundo, através de “sua lente cinematográfica, decupa⁷²-se, em uma espécie de mosaico, o cotidiano de uma pequena cidade, capaz de revelar, o próprio caminho como destino”. Desse modo, o narrador rompe a forma tradicional de contar histórias herdada pelo contista que, embora tenha assumido o compromisso com a criação literária, tem sua gênese na oralidade⁷³. Lembra Benjamin (2012, p. 239), ao dizer que “a narração em seu aspecto sensível, não é de modo algum, o produto exclusivo da voz” (2012, p.239). O ensaísta

⁷⁰ Para evitar repetições, a partir de agora, as citações curtas do conto serão indicadas da seguinte forma (MaC, 1997, p.);

⁷¹ Para Benjamin (2006), o *flâneur* é uma espécie de herói da modernidade; elemento de resistência ao progresso. Gérmen de crítica e de resistência. O *flâneur* é tudo aquilo que resta de um passado que o capitalismo destruiu.

⁷² Alude ao verbo dicionarizado “decupar”, que se origina do termo francês *découpage* – em português, “decupagem” –, técnica cinematográfica que corresponde ao ato de recortar dando forma à matéria.

⁷³ Walter Benjamin (2012). Ver “O narrador”. In. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. I, p. 213-240;

destaca a importância dos gestos, da coordenação da alma que se estabelecem no ato de narrar por meio das “mãos e dos olhos”.

Ao assumir este compromisso, o de narrar, o contador de história passa por uma transformação, ou seja, vai evoluindo como se fosse um embrião. Dessa maneira, os “embriões”, diz Gotlib (2006, p. 13), “só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador* se transforma na voz de um *narrador*”. Pode-se dizer que isso ocorre ao longo do conto em estudo, quando o narrador vai compartilhando as impressões realizadas pela menina no percurso que vai da casa de sua mãe rumo à quitanda do Sr. Américo. Ao percorrer esse caminho a menina vai construindo um cenário que possibilita ao narrador relatar sua percepção sobre a realidade dos acontecimentos. São episódios carentes de importância que se mesclam com elementos que requerem mais tempo para serem contados, de maneira que o conto exige um apreço ainda maior pela tensão e intensidade. Vejamos o excerto:

Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, [...]; esquece um momento outras distrações da rua ao se aproximar da pequena agitação diante da máquina de beneficiar arroz: três meninos estão saindo pela porta grande do armazém [...].

A menina se encanta acompanhando assim clandestinamente aquela disputa, sente um entusiasmo gostoso escondido atrás da discussão.

[...] um dos meninos vê a menina acorçada, observando-os por sob a barriga abaulada do cavalo [...]. Os três meninos param.

“O cirquinho é hoje, na casa do Dinho”, grita um deles [...]. (NASSAR, 1997, p. 9-11).

Decerto a menina tem em sua trajetória um cenário de descobertas, que se abre pelo encantamento da infância a tudo que é novo e lúdico. Nesse primeiro momento, os seus olhos “por baixo da barriga do cavalo” (MaC, p.11), ficam espertos diante desta novidade: “A menina vislumbra um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas” (MaC, p.11). São como seres mágicos, e ela deseja fazer parte desse universo, “seus olhos piscam de fantasias” (MaC, p.11), ganham vida em meio a todo o alvoroço no circo de palha.

Assim, a cada parada, a garota parece entrar numa espécie de transe ao avistar aquelas crianças em suas fantasias, organizando um novo espaço para as brincadeiras no “cirquinho”. O que se pode observar é que se intercalam a esse cenário da infância, aspectos que remetem ao fisiológico, os sacos que os meninos carregavam caem, “vomitando palha pela boca aberta” (MaC, p.13). Há nesse trecho um jogo paródico que move a linguagem por meio de uma catacrese; ou seja, a boca do saco faz jus ao

órgão do corpo humano. Pela boca são expelidas certas impurezas, que provocam o mal-estar ao corpo. Não obstante a isso, percebemos também que há uma combinação do êxtase com o impuro, típico do movimento ligado ao erotismo. Uma força dos contrários, movida pelo desejo e transgressão, como se vê nas metáforas de Bataille (2017).

Conferimos aqui uma linha interpretativa que mistura elementos semelhantes ao plano metafórico visto em *História do olho* (2018), de Georges Bataille, que propõe uma variação de líquidos entre os elementos desse plano. Numa série que vai de “umedecer” a “encharcar”, todas as variedades do “molhar” complementam essa viscosidade do globo ocular⁷⁴. Ora, essa dissolução modifica aquilo é seco em líquido. Ocorre, o que se pode chamar, ainda, de metamorfoses, levando tudo ao limite do que pode transformar. Essa imagem viscosa e úmida é inerente aos acontecimentos da cena em que o vômito sai como jorro em meio à exaustão, revelando através da linguagem a ideia de abjeto⁷⁵, ou seja, de algo relativo à ausência das formas; Ou ainda, “pode ser qualquer coisa”, como questiona Moraes (2017, p. 201), como “uma aranha ou um escarro”.

Essa questão levantada por Moraes (2017) associa-se a esses elementos disformes e viscosos, que o conto em estudo movimenta. A palha derramada tem ligação com o vômito ou o escarro, com aquilo que o corpo expulsa porque não pode ser contido. Assim, é a força do corpo que expelle o abjeto, o vômito, de modo a evocar um sentimento agressivo por meio das figuras ali construídas, como se vê: “estão caídos os três sacos, [...], como se tivessem levado um murro violento na barriga” (MaC, p.13). A metáfora do saco cheio de palha alude à barriga ao mesmo tempo que é possível relacionar à violência ao corpo – o “murro” ou um soco.

Em meio às camadas do conto é possível notar como a narrativa vai revelando não só o lúdico, mas também aquilo que o corpo não pode conter, como o vômito, o que ocorre de modo violento. Dessa maneira, a linguagem é o campo que acolhe e desvela tais questões, as quais transitam pelo pensamento no âmbito infantil; ou mesmo, pela inocência da menina, como se vê na cena em que ela se depara com o sexo

⁷⁴ Paráfrase feita de *A metáfora do olho* (2018), de Roland Barthes; A exemplo disso, “não existe algo mais seco que o sol”, o seu brilho gera a dissolução das formas sólidas. Em meio à essa destruição há também o belo na luz que emana.

⁷⁵ Essa expressão cara a Georges Bataille (2018), conforme os verbetes que desenvolve no livro de ensaios *Documents: Carl Einstein (1929-1930)*. Traduzido por João Camillo Penna e Marcelo Jacques Moraes.

do cavalo, o qual a narrador caracteriza de “sexo cheio de piche” (MaC, p.17), conforme diz o trecho:

Só quando o cavalo distancia as patas traseiras é que a menina repara, escondido no alto entre as pernas, e se mostrando cada vez mais volumoso, no seu sexo cheio de piche. [...] Recebe mesmo assim os respingos do esguicho forte, o jato de mijo abrindo um biroca do chão (NASSAR, 1997, p.17).

O espanto sugerido na cena mostra a tensão que predominava na ocasião, quando a menina se assustou ao ver o “volumoso” sexo do cavalo, antes escondido “entre as pernas”. Volume esse cheio piche, cuja cor de natureza escura e gosmenta faz uma associação direta ao pênis e ao culhão, ou seja, ao saco escrotal do animal. Essa imagem revela ainda uma intumescência, a qual está relacionada ao sexo (do cavalo), conferindo a ele algo que é da ordem do impuro, ou disforme. Do mesmo modo, aquilo que é expelido do órgão, como o “mijo” que vem aos “jatos” feito um “esguicho forte”, conota tanto a impureza quanto o grotesco por meio da violência na ação. Outra imagem que deixa a menina acuada é esta observada na barbearia:

E um sujeito baixinho, o tempo todo agitado, mas alheio à engrossada do barbeiro, **desce a mão até o sexo e, apanhando-o como a bola através do pano da calça**, diz sacudindo-o:

“Aqui que a flor do filho dele se safa. Aqui!”

A menina não desgruda mais o olho da bola de pano do baixinho [...].

Escapulindo-se num zás-trás, a menina desaparece dali. Logo na esquina, ela para e estica os olhos pra rua que corta a principal: [...] um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, **ataca aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados, grudados um no outro feito linguíça** (NASSAR, 1994, p.24. Grifos meus).

Dois pontos são importantes de serem discutidos aqui. O primeiro, quando o sujeito “baixinho”, na barbearia, “desce a mão até o sexo⁷⁶”; e o outro diz respeito aos cachorros acasalados, “grudados feito linguíça”. Nesses dois eventos a sexualidade do homem está relacionada ao impulso do corpo como algo ligado aos bichos, ou melhor, ao irracional, o que coaduna com a premissa batailliana de que “somos todos animais”, de modo que “não podemos evitar que animalidade sobreviva em nós e frequentemente transborde” (BATAILLE, 2017, p. 177).

Esse impulso da sexualidade, diz Bataille (2017, p. 177), “significa em nós a persistência da vida animal”. No conto, essa exuberância está impregnada pela cólera como se vê em ações como a mobilizada pelos “garotos, armados com cabos de

⁷⁶ Genitália (testículos);

vassoura” (MaC, p. 24), os quais atacam “aos gritos” os animais acasalados. A atitude implica uma indiferença que fere, promovendo uma inversão de papéis de modo que o homem é reduzido ao grotesco e fica evidente o lado irracional.

É válido destacar que a manifestação da violência, nessas passagens, aponta a marca estrutural da prosa de Nassar, a qual revela a desordem das coisas. Durante a narrativa, observamos como os conflitos vão se desdobrando numa outra ordem, a do erotismo do corpo e da linguagem, e não somente àquela presente na literatura engajada do período militar. Entretanto, o conto também desvela aspectos desse período, como o que se vê na passagem pela barbearia: “De relance, o olho da menina ainda apanha o retrato emoldurado de Getúlio Vargas, pendurado no fundo, acima da porta” (MaC, p. 20). A foto firmada na parede indica que o tempo da narrativa é o do regime autoritário⁷⁷, o que se reafirmará na cena quando a menina chegar à quitanda do Sr. Américo e ver “um retrato de Getúlio Vargas, acima da porta” (MaC, p. 43). Ao trazer essa figura simbólica para a cena, compreende-se também o estado político vigente.

Esse registo se repete. O retrato fincado à parede é visto aqui como signo da ditadura. Outro indício da crítica feita pela prosa de Nassar ao sistema operante, aparece nas falas de protesto como a do personagem “Zé-das-palhas, que vive fazendo discursos contra o governo” (MaC, p. 28); ou quando este ensaia as palavras de contestação num bar: “Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro está cansado, cansado, cansado...” (MaC, p.30). Contudo, é possível notar também uma presença opressora quando tal discurso é interrompido por não agradar aos demais que ali se encontram. Assim, posteriormente, é expulso dali pelos apoiadores do Governo: “‘Getúlio é nosso pai!’ diz uma voz de trovão lá da porta. [...] ‘De onde veio esse cara?’ [...]” (MaC, p.30). Decerto, imprime-se a censura nessa fala que reivindica a figura do presidente como ‘pai’, patriarca, aquele que governa para os filhos, ou seja, para o povo.

As faces de um sistema autoritário são reveladas também na cena da barbearia, durante a conversa entre os homens que detêm uma linguagem exasperada. No decorrer do falatório ouve-se o discurso ofensivo do “homem fofo”, a dizer: “Ninguém perde por esperar [...] o Galego é um filho-da-puta; o Alfeo da pensão é um filho-da-puta; o Zé Elias é um filho-da-puta” (MaC, p.21). Em face desses discursos, exprime-se a imagem do autoritarismo. São termos chulos imbricados por um tom ameaçador que

⁷⁷ Ver Cadernos de Literatura Brasileira, Milton Hatoum (1996, p. 21).

as personagens utilizam durante o diálogo, conferindo à narrativa uma tensão que vai reverberar até o destino da menina.

Esses casos que se inscrevem ao longo da rua contrastam com todo o imaginário infantil da garota que se surpreende por onde passa. Talvez isso ocorra pelo fato de ela participar de um mundo diferente, ou mesmo como diz Benjamin (2017, p. 116), “por ter esquecido a morada, ou por não conhecer bem a zona”, de modo que a sua “deambulação não tinha fim à vista”. Nesse sentido, a menina que segue pela rua em suas descobertas também guia a narrativa através dos seus passos. Mesmo envolvida pela turbidez dos acontecimentos, ora fica imobilizada ora se exaspera a cada experiência. São sensações que adquirem intensidade por onde ela circula, estabelecendo um movimento impreciso à narrativa, tal como o próprio destino da menina.

Os olhos apreensivos e curiosos vão sendo despertados a cada passagem, pelas esquinas do vilarejo, como ocorre ao ver os objetos da oficina do “Tio-Nilo”, pois tudo é novidade. Então, impressionada com o que tem ali, “a menina depois se perde admirando selas, arreios e bainhas, trabalhos lindos enfeitados com franjas e metais” (MaC, p.36). Em outro momento, quando avista da esquina uma menina vestida com uniforme e as tranças envolvidas pelos laços de fita surge ali um encantamento. Mas, com ele, um novo contraste.

Ainda na equina, o dedo teimoso no nariz, a menina continua indecisa. Poucos passos à sua direita, uma menina de saia azul e blusa branca sai de casa ajeitando da bolsa escolar e a lancheira a tiracolo, recendendo limpeza da cabeça aos pés. [...] o andar pequeno e altivo. As meias três-quartos, alvas, e as pregas da saia, em gomos perfeitos, encantam a menina suja e descalça, que come também como olhos as tranças curtas dourada [...] (NASSAR, 1997, p.19).

Totalmente o inverso, a nossa protagonista usa um “vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos” (MaC, p.9); ou seja, contraria o ideal de limpeza e cuidados mínimos que uma criança necessita. Ela representa, portanto, o corpo sujo desprovido das condições adequadas de zelo, que a estudante com sua saia de pregas limpas e bem passadas, usa. A protagonista, que não tem identidade é reconhecida por meio de referências depreciativas – “a menina suja e descalça” (MaC, p.19), por exemplo, é uma expressão que rege alguns de seus atributos, bem como se vê neste excerto:

Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados. Uma delas, toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa. Lambendo, enquanto anda, os fios colados à roda amarela e gosmenta de manga ao redor da boca (NASSAR, 1997, p. 10).

Assim, a menina está na contramão do modelo sistêmico⁷⁸ e social, pois revela a desordem, figurando a classe marginalizada. Embora seja vítima de uma estrutura desordenada, fere os padrões sociais. Nesse ínterim, as duas meninas revelam entre si contrastes que se sustentam ao longo do conto, logo a protagonista representa uma camada excluída, menos favorecida e “torna-se totalmente invisível quando se confunde e se identifica com seu contraponto: a liberdade” (Byung-Chul, 2017, p. 8). O que implica dizer com isso é que a menina – a protagonista – sempre foi privada dos acessos de direito pelo meio no qual está inserida. Por comparação, têm-se duas meninas da mesma faixa-etária com realidades distintas, cujo reflexo se vê nos próprios corpos.

A menina de uniforme “é que nem uma boneca de porcelana” (MaC, p.19), enquanto a primeira tem “seu corpo magro feito um tubo” e veste um “pano grosso e desbotado” (MaC, p.10). Há nessa relação uma disparidade que reforça a violência ligada ao corpo no percurso da narrativa. Um corpo marcado por cicatrizes, pela rejeição do meio, pela indiferença que vai sendo revelada no avesso do dia a dia. Observa-se ainda como o narrador evidencia as fragilidades deste corpo (desfavorecido) por meio das vestes: “a blusa do vestido [...] berrando em cima uma estampa enorme em cores vivas, tão grande que sobre o peito liso da menina não aparece mais que uma folha tropical” (MaC, p.10). Esse registro, indica o desnivelamento que existe entre as duas, bem como a condição de pertencimento da nossa protagonista a um grupo subalterno decorrente de um extrato social (desfavorecido).

Nesse ínterim, a vulnerabilidade da personagem vai se afirmando ao longo do caminho em meio às circunstâncias, aos casos inesperados que a deixa acuada. Assim, o conto adquire um novo ritmo, o qual parece ser conduzido pela respiração da menina, fazendo jus a tensão que se instala em cada lugar por onde ela passa. Certamente, as deambulações da menina pelo vilarejo vão potencializando o olhar sobre os eventos que ocorrem até a sua chegada à quitanda do Sr. Américo. Assim, os eventos se dão

⁷⁸ Previsto pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (1990);

como se fossem atos, ou seja, há uma teatralidade⁷⁹ no diálogo instaurado entre as personagens durante a narrativa por vezes fragmentado. É possível notar isso quando a protagonista chega ao seu destino, ao comércio do Sr. Américo, para dar o bilhete escrito por sua mãe, o qual dizia: “o senhor estragou a vida dela” (MaC, p. 44). Essa mensagem desencadeia uma atitude agressiva, pois o comerciante violentamente expulsa a menina que volta para casa aflita. Ao desabafar com a mãe tem a mensagem interpelada por um outro ato violento, agora de Zé Cigano, o padrasto, que agride sua mãe.

Com isso, fica evidente como a violência vai preenchendo os vazios do cotidiano da “menina” cuja a infância é marcada também pela pobreza. O cogitado pai, o Sr. Américo e o Zé Cigano, o padrasto, são duas figuras que representam outros tantos que exercem o poder da violência sobre o corpo do outro, seja esse o de uma companheira ou de crianças, vítimas de um extrato social marginalizado. Já fragilizada, pelo meio em que vive, a menina tem o sexo (a genitália) exposto diante do espelho quando esconde-se no banheiro para não ver a mãe sendo agredida pelo padrasto.

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender o sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente [...], os olhos sempre cheios de espanto (NASSAR, 1997, p. 49).

Com o corpo refletido do espelho quebrado e ao ver seu sexo emoldurado ali, a menina se acaricia como se estivesse num outro caminho de descobertas, de erotismo e pulsão. O ato de fúria do lado de fora pareceu ser apaziguado; ou seja, o toque dos dedos sobre a genitália é um contraponto à violência presenciada antes. O que sugere, ainda, nesse trecho é que o despertar de uma nova sensação alia-se à transgressão e ao desejo, e ao mesmo tempo renova a vida.

A partir de então a ordem parece ser estabelecida – “A menina sai do banheiro, anda pela casa em silêncio, não se atreve a entrar no quarto da mãe. Deixa a casa e vai brincar com as crianças da vizinha da frente” (MaC, p. 49). Como se vê, a menina é marcada por uma sequência de agressões e embora fiquem em suspenso as fantasias

⁷⁹ Teatralidade que pode ser vista também em *Um copo de cólera*, no modo como o narrador conduz o diálogo silenciado pelas ações das personagens inominadas, designadas por chacareiro e jornalista. Ambos integram (constituem) as ações de maneira teatral, verbalizando de forma violenta suas concepções de vida.

infantis, elas são recuperadas. São ondas, como sugere Benjamin (2017, p. 116), que convergem “imparavelmente na primeira sensação de prazer em que se misturam a profanação do dia santo a cumplicidade da rua”, que aqui faz “antever pela primeira vez os serviços que iria prestar àquela pulsão desperta”. Com isso, observamos como as transformações do corpo, culminam com toda a perplexidade das experiências sofridas pela garota naquela pequena cidade. É um movimento incontível e irrefreável desse corpo.

Dessa maneira, o conto de Nassar abre o caminho para questionamentos sobre aspectos inerentes à própria vida, de forma que se expõe às coisas como essas das quais se refere paz (2013), a crítica da linguagem; ou podemos dizer aqui, abre-se à crítica do corpo e da literatura. E por assim dizer, o conto em estudo abre-se a uma crítica em si e ao mesmo tempo renasce para a vida e para a própria linguagem. É o que se observa nessa trajetória da “menina” no conto.

Nesse ínterim, as impressões de tudo que se visualiza pelo caminho – naquela pequena cidade –, até chegar ao seu destino corroboram com descobertas que marcam a sua vida. Nesse sentido, tais revelações culminam com as modificações da infância e do seu próprio corpo, de uma fase à outra, ou seja, de menina à mulher, mesmo precoce. Essa travessia realizada pelo vilarejo, constitui assim um rito de passagem, cujas marcas são sinais do renascimento do próprio corpo. Contudo, tais marcas aparecem como vestígios da violência, da opressão, do poder, entre outros aspectos que são registrados através da linguagem nassariana.

A exemplo disso, a narrativa aponta no alto das portas as fotos – retratos de Getúlio Vargas – como quem diz: “o regime que opera aqui é o ditatorial”; as experiências do corpo e da vida são controladas, silenciadas, tal como se vê em outros textos do próprio Nassar⁸⁰. Assim, na profundidade das coisas vistas, ditas (ou não), pelo caminho aonde a “menina” vai passando até o silêncio é exasperado. Desse modo, confirma-se como essa narrativa reitera a força da literatura de Nassar, imprimindo um corpo, uma linguagem, que reivindica algo e, ao mesmo tempo, expõe aquilo estava sufocado no silêncio, preso no vazio.

⁸⁰ *Lavoura arcaica* (1975) é um texto fundamental para se pensar essa experiência do corpo silenciado em meio a opressão simbólica e patriarcal.

PASSOS FINAIS

Durante este estudo procuramos pensar questões inerentes ao corpo e à linguagem no conto “Menina a caminho”, cujas ações são revestidas por certo encantamento e erotismo. Contudo, não pudemos perder de vista outros aspectos que foram desvelados durante a leitura do conto, como as marcas do período ditatorial. Esse elemento, importante para a definição da temporalidade desse conto, aparece por meio das fotos de Getúlio Vargas pregadas às paredes dos estabelecimentos: da barbearia, do bar ou do comércio aos quais a menina se direciona.

Foi possível notar que apesar da marca de adultério, que fica implícita, o narrador centraliza o foco no caminho percorrido pela menina (inominada), evidenciando o olhar da garota por onde ela passa, compondo um cenário que alia as aventuras da infância às formas do homem se portar diante do mundo. Essa interpretação nos conduz a pensar que na literatura de Nassar reside uma crítica em si mesmo, pois assim como “a modernidade”, diz Paz (2013, p. 37), “é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez”.

O conto nos provoca a fazer várias reflexões a partir da movimentação da protagonista que sequer tem direito à identidade. Não obstante a isso, os acontecimentos foram evidenciados através do olhar dessa garota que experiencia cada fato, surpreende-se e sente as transformações em meio à ebulição da própria narrativa. Assim, a linearidade aponta uma menina que é afetada por tudo que vê no decorrer do seu percurso: outras crianças a brincar; a euforia; as travessuras; os bichos a correr, enxotados pelos meninos; ou pelo contraponto: a vida adulta; a imposição das coisas; a política revestida pelo autoritarismo; a face violenta das relações humanas e ao final do caminho, as descobertas da sexualidade.

O retrato da violência envolve-se com o erotismo do corpo e as sensações que são despertadas a partir dali, ou seja, há um impulso na cena, há dor e também desejo. Nesse sentido, “Menina a caminho” reforça que as narrativas de Raduan Nassar, como bem destaca Rassier (2017, p. 26), “seguem fomentando não só espanto, mas cólera, desejo, angústia, volúpia e tudo o mais que a paixão e os sentidos são capazes de criar no laboratório do nosso corpo”. Por fim, essas palavras de Rassier (2017) reiteram como a discussão sobre o corpo e a linguagem são caras à literatura de Raduan Nassar.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. *Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. Rio de Janeiro: UFRJ / FL, 2015. 148f. (Dissertação Mestrado em Letras).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. do alemão Irene Aron; Organ. da edição brasileira Wille Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Trad João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARTHES, Roland. “A metáfora do olho”. In. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018; p.119-128.

BATAILLE, Georges. *Documents: Carl Einstein (1929-1930)*. Traduzido por João Camillo Penna e Marcelo Jacques Moraes. 2018. (Original: *Documents, Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie – Variétés, année 1930, tome II, réédition Jean Michel Place, 1992, Paris*).

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 47ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BYUNG-CHUL, Han. *Tipologia da violência*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CORTÁZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 147-166.

CORTÁZAR, Júlio. “Do conto breve e seus arredores”. In: _____. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 227-237.

EIKHENBAUM, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção, edição e organização). *Raduan Nassar - tradição e vanguarda*. In: Templo Cultural Delfos, agosto/2021. Disponível no link: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/>; acessado em 23/02/2022.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à Transgressão”. *In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 28-46.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11^a ed. São Paulo: Ática, 2006; 95 p. (Série Princípios 2).

HATOUM, Milton; CARONE, Modesto; ABBATE, José Carlos & NUNES, Augusto. “Confluências – Os companheiros”. *In: Cadernos de literatura brasileira*. Raduan Nassar. São Paulo, n^o 2, pp. 13-21: IMS, setembro de 1996.

JABOR, Arnaldo. *Nassar relança Um copo de cólera*. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 abr. 1992. Ilustrada, p. 9.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont*. 2^a ed. Iluminuras, 2017.

NASSAR, RADUAN. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RASSIER, Luciana Wrege. “No silêncio eloquente da página”. *In: Revista Cult*. São Paulo, N^o 224, ano 20, pp. 26-30, junho de 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

CATEGORIZAÇÃO E DIFERENCIAÇÃO SOCIAL DOS GÊNEROS: UMA LEITURA DO ROMANCE A CARNE A PARTIR DO CONCEITO “MÓVEL” DE VIRILIDADE

SOCIAL CATEGORIZATION AND DIFFERENTIATION OF GENDERS: A READING OF THE NOVEL A CARNE FROM THE "MOBILE" CONCEPT OF VIRILITY

Francinaldo Pereira da Silva⁸¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Carne, romance de Júlio Ribeiro, publicado em 1888, é uma obra que trabalha o comportamento histórico e sexual da heroína Helena. Nela encontramos a construção da ideia do gênero feminino sobre profundas influências sociais, tendo como princípio histórico a abstinência sexual. Todavia, abaixo dessa condição, ora colocada como fisiológica ora patológica, reside a construção social dos gêneros mediada pela unidade viril do modelo ideal do homem. Por sua vez, tal unidade é regida pela imposição social do espaço, podendo, assim, variar sua definição de acordo com os ideais que movem o ambiente.

No romance é possível distinguir a diferenciação, bem como a categorização dos gêneros, em dois campos sociais distintos - cidade e campo -, constituindo ideais de gêneros completamente diferentes. Entretanto, embora tais ideais variem da cidade para o campo, num movimento que acompanha o segmento espírito-corpo, a estrutura de dominação se conserva numa justificativa que busca respaldo biológico, preservando a inferiorização feminina.

Como pressuposto de investigação que autorize a leitura do romance de tal forma, trazemos à baila os postulados de Bourdieu (2013) em *A dominação masculina*; de Vigarello (2013) em *A história da Virilidade*; de Bataille (1987) em *O Erotismo* e outros, enquanto pesquisas bibliográficas. Salientamos que a partir de Vigarello (2013) é que propomos o conceito “móvel” de virilidade como uma moeda de dupla face na qual uma se revela sobre o signo do corpo (próxima do sentido mais comum do termo)

⁸¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), pelo Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), MA, e Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), em Itapecuru Mirim, MA.

ligadas aos aspectos físico e instintivo, e a outra voltada ao espírito, ligada a tudo que compreende a razão, a moral e consciência.

VIRILIDADE: O MASCULINO

Nossos primeiros ideais de beleza nasceram, por assim dizer, na antiga Grécia, quando se fixou no homem certos padrões comportamentais articulados para constituir a figura de herói épico. Logo, a masculinidade, identificada ao ideário do ser virtuosamente belo, estereotipou-se sobre os caracteres de destrezas e de agilidade corpórea, numa junção, digamos, de espírito (valores) e corpo (força), tornando-se matéria imprescindível para a diferenciação dos gêneros.

A masculinidade, assim, alinhada a uma compreensão de virtudes, coaduna com o conceito de virilidade. Em *A história da Virilidade*, o autor Vigarello (2012) busca aproximar o termo latino *vir* - radical do qual deriva a palavra portuguesa virilidade - do termo grego *Andreia*, cujos preceitos se estabeleceriam como “os princípios de comportamentos e ações designando, no Ocidente, as qualidades do homem concluído, dito outrora, o mais “perfeito” do masculino”. Essa conceptualização conclui, explicitamente, a categorização do próprio gênero masculino, entre os mais “perfeitos” e os menos “perfeitos”. Nesse caso, vejamos que não é a masculinidade que se alterna, mas as peculiaridades da “perfeição” – as virtudes. Nesse sentido, “a *andreia* grega, com referência à guerra, à bravura, à dominação, é um quadro valorativo: não mais o homem, mas aquele que “vale” mais, não mais aquele que representa o sexo varonil, mas aquele que representa da melhor forma possível” (VIGARELLO, 2013, p.15). Esse discernimento, como já mencionado, categoriza e hierarquiza certas classes de masculinidade através das grandezas de força e de virtude, estigmatizando àqueles que escapam de tal postulação: fracos, covardes, medrosos...

Mas o alinhamento do corpo com as virtudes do espírito se expressa numa questão esotérica de existencialidade. Segundo Santos (1997), ao estudarmos a Grécia do século IX ao século VI a. C, observaremos que com a emergência de cidades guerreiras a educação dos habitantes dispunha de uma formação de índole forte e combativa, e esse espírito de guerra constituía-se como um dos principais fatores que contribuía para o nascimento do corpo do herói com padrões socialmente definidos. Todavia, até mesmo as atividades agrícolas da época, prática da agricultura em região acidentada, sem o mínimo auxílio de animais e/ou utensílios agrícolas (ferramentas),

predominando o uso da força e do trabalho humano, também foram fatores que determinaram a formação de um biotipo de homem apto a responder às suas necessidades concretas.

Assim, a experiência do corpo masculino ligada à necessidade física de existência, constituiu, ao longo do tempo, o modelo idealizado para garantia da própria sobrevivência coletiva. A robustez e a predominância muscular associada à força, coragem, bravura e agilidade, vigora o imaginário do homem viril, pressuposto às atividades de guerra. Desse modo, o ideal da beleza masculina corporifica a capacidade protetora e o preparo físico na iminência do perigo, destinando aos homens o papel social de proteção da população fragilizada – mulheres, crianças e idosos –, o que potencializa a diferenciação dos gêneros.

Nesse enlace, constrói-se, às margens do viril, o papel social da mulher em desmedida aos aspectos de força e de espiritualidade (virtudes), que servem como unidade de medida para hierarquização não só entre os homens como também entre gêneros. Conquanto, tal diferenciação impregna-se nas estruturas sociais e constrói o mundo moderno, fortalecendo o rebaixamento do feminino por um sistema de oposição que nasce arbitrariamente das primeiras divisões do trabalho. Essas divisões, encontram-se, segundo Bourdieu (2013, p. 20), alicerçadas pela “diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais”. Por essa razão,

[...] a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo//subir/descer, fora/dentro//sair/entrar). (BOURDIEU, 2012, p. 16).

O descompasso entre a definição social dos órgãos sexuais encontra respaldo na construção efetuada à custa de escolhas orientadas para a acentuação de diferenças e obscurecimento de semelhanças anatômicas, o que justifica a hierarquia sexual e tende a fortalecer a dominação do gênero masculino como princípio tomado como medida de todas as coisas. Desse modo, ser o “mais perfeito” dos homens implica numa associação imediata à imagem que se tem do corpo, imposto sob uma predisposição do

"é evidente por si mesma". Essa imagem está construída tanto no caráter físico quanto moral/comportamental, os quais sustentam as bases da honra e da virilidade, e

se inscrev[e] no corpo sob forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de aprumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde uma maneira de pensar e de agir, um *éthos*, uma crença etc (BOURDIEU, 2012, p. 63).

Assim, vemos que o conceito de homem viril se constituiu sobre disposições sociais cujas raízes estão voltadas a exuberância da natureza, buscando prerrogativas que legitimam a superioridade do gênero. Bataille (1987, p. 103), em *O Erotismo*, irá discorrer que “a animalidade subsistente no homem [...] é [...] sua exuberância sexual”; que a “sexualidade não corresponde de modo algum em nós à negação do animal, mas ao que o animal tem de íntimo e incomensurável” e que “o orgulho íntimo de um homem está ligado à sua virilidade”, o que, portanto, concorde a virilidade ao retorno de animalização.

Retornando a Grécia antiga, observamos que sua correspondência conceitual ao termo *vir* estar regida por uma aura mais comportamental/moral do que propriamente física. Isso acontece porque a *Andreia* dos gregos antigos “dependia mais da construção ideológica que da observação antropológica” (SARTRE, 2013, p. 18). Assim, a história grega da representação do homem disponha mais sobre aquilo que se esperava do comportamento destes do que de suas práticas reais.

Desde a epopeia homérica do romance do período imperial, do elogio pindárico dos atletas vendedores às narrativas moralizante de Plutarco, da comédia de Aristófanés ao diálogo platônico reina uma grande coerência, não obstante a diferença de gêneros e a distância temporal (SARTRE, 2013, p. 15).

Essa coerência na representação artística e no discurso grego caracteriza um ideal bem elaborado da construção do homem que serviu, por muito tempo, como modelo desejado a objetivação do mais “perfeito” do masculino. Evidência mais clara desse ideal faz-se na produção prosaica do período, com as grandes epopeias gregas, tendo Ulisses, Aquiles, Agamenon e tantos outros personagens. Não é o corpo do herói em si mesmo a manifestação de sua *Andreia*, mas o instrumento pelo qual sua própria compostura moral o faz o mais digno dos homens.

Essas duas faces, digamos, daquilo que faz de um homem um ser entre outros homens, ou melhor, o que o coloca na categoria do “mais perfeito”, eram consideradas indissociáveis, muito embora distintas. Todavia, podemos pressupor que perpassando, em menor ou maior grau, pelo ambiente que nele se compõe/impõe os preceitos de tais faces, poderia haver uma supremacia de uma em relação a outra. Por exemplo, mesmo um guerreiro, um senador ou um filósofo poderia ser, nos seus respectivos meios, exemplos de homens viris, muito embora seus corpos se diferenciassem. O que queremos explicitar aqui é que a depender do meio as faces (corpo/virtudes) da virilidade podem ser viradas a favor dos preceitos que compõe as redes ideológicas desse ambiente. Observamos ainda que Vigarello (2012) pontua que o conceito de virilidade passou por reformulações ao longo do tempo, saltando de uma concepção mais brutal, especificamente ligada ao corpo, e performando-se através dos meios sociais. Na idade média “a imagem de virilidade, aquela do cavaleiro em particular, torna-se indissociável da força adquirida do cavalo”. Daí a imagem do homem viril dessa época não depende tão somente de sua força imanente, mas também do instrumento ao qual está associado: “outros modelos se moldam já na idade média: a referência ao impacto decisivo das lanças e do ferro, a referência simbólica da ostentação alimentar, do comer e beber sem medida” (VIGARELLO, 2013, p. 11). Já na modernidade, a ruptura a figura do homem ideal passa do cavaleiro ao cavalheiro, assim temos a força ligada a sagacidade:

[...] a corte palaciana dos séculos XVI e XVII acresce as etiquetas, cultiva as posturas flexibiliza os corpos, reforçando a questão da aparência, ao passo que outrora predominava uma arte mais guerreira. A leveza suplanta as velhas truculências, a graciosidade vence as antigas diligências. O viril cultiva aqui o controle como máxima. Os exercícios físicos o confirmam como igualmente, não visando mais somente o treinamento militar, mas promovendo o bem-estar, a compostura, o apelo às aparências distintas [...] A virilidade se entrega ao dever de aliar leveza elegante e vigor elaborado, postura refinada e força inquebrantável (VIGARELLO, 2013, p. 13-14).

Entretanto, para Vigarello (2013), é na modernidade que encontramos uma amalgama mais acentuada de conceptualizações de virilidade permeada pelo meio: “A modernidade se confronta, sobretudo, com outra evidência tornada mais sensível. A complexidade social, a diversidade dos papéis, a relativa automatização de alguns ambientes em relação a outros [conduz] **a inventariar formas diferentes não obstante contemporâneas de virilidades**” (VIGARELLO, 2013, p. 14, grifo nosso). A partir desse postulado podemos compor um conceito de virilidade cuja base

movesse de acordo com as condições sociais dos ambientes, possuindo ele duas faces distintas, mas inseparáveis - corpo/ espírito.

O PROCESSO DE FEMINIZAÇÃO NO ROMANCE *A CARNE*

A construção social do gênero feminino, longe de ter respaldo puramente biológico, segue a lógica de um sistema de oposição, cuja unidade de medida é o gênero masculino. Assim, o papel social da mulher implica naquilo que não corresponde ao dever do homem. Daí, ser feminino, sobre pressupostos estruturais, parece ser um processo social no qual a mulher “aprende a ser esposa, mãe e filha”. Tomando como base tal preposição, observamos que o romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, publicado em 1888, problematiza, implicitamente, essa fatoração.

Ao acompanharmos os passos de Helena, nossa heroína d’*A Carne*, notamos uma implicação sobre aquilo que a protagonista é e o que deveria ser. Essa contestação revela num primeiro momento certos comportamentos impróprios e não feminizados de Helena. Já ao decorrer do romance, e especificamente quando a protagonista se muda da cidade para o campo - o que simboliza o retorno/encontro natural do seu ser mulher com seu gênero feminino - encontramos progressivamente seu processo de “feminização”.

Ora, o romance de Ribeiro vive uma constante dualidade fundamental, que se sustenta entre a tentativa de justificar a diferenciação social dos gêneros através de seu caráter puramente natural/fisiológico e a contestação de um meio social interpolar que implica sobre essa diferenciação. Outro ponto polarizado de sua narrativa se encontra na passagem da cidade ao campo, nos quais encontraremos formas contemporâneas e distinta de pensar o homem viril. Mas antes de adentrarmos profundamente nesses temas, faz-se necessário pontuar as características primárias da personagem Lenita (como era carinhosamente chamada Helena) a fim de mostrarmos a transformação de seu espírito ao final do romance.

No início do romance, nossa protagonista mora com o pai na cidade e é descrita como uma mulher muito bem instruída, conhecedora de princípios fundamentais de “leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música”, e que, “aos quatorze anos, [...já] era uma rapariga desenvolvida, forte, de caráter formado e **instrução acima do vulgar**” (RIBEIRO, p. 09, grifos nossos). Era intelectualmente superior a muitos bacharéis e

“touriste recém-vindo de Paris ou de Nova Iorque”. Recebia muito pedido de matrimônio, os quais recusava ao pai dizendo-lhe: “- Ei-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não me quero casar” (RIBEIRO, 2013, p. 10):

- Mas, filha, olha que mais cedo ou mais tarde é preciso que o faças.
- Algum dia talvez, por enquanto não.
- Sabes que mais? **estou quase convencido de que errei e muito na tua educação: dei-te conhecimentos acima da bitola comum** e o resultado é ver-te isolada nas alturas a que te levantei. **O homem fez-se para a mulher, e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica.** Não achas, de certo, homem algum digno de ti?
- Não é por isso, é porque ainda não sinto a tal necessidade do casamento. Se eu a sentisse, casar-me-ia.
- **Mesmo com um homem medíocre?**
- **De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, por que eu, que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior?** (RIBEIRO, 2013, p. 10, grifos nossos).

Helena se apresenta no início do romance como uma mulher genuína, de gênio fortemente formado e **“instrução acima do vulgar”**. Em conversa franca com seu pai, revela a natureza de seu espírito, preferindo, num matrimônio hipotético, um **“homem medíocre”**, ao passo que seu pai retruca dizendo: **“estou quase convencido de que errei e muito na tua educação: dei-te conhecimentos acima da bitola comum”**. Esses primeiros enunciados estão implicitamente articulados e colocam em frente o jogo verbal e ideológico que permeia o discurso do romance, materializando o pensamento corrente. Vejamos que em **“instrução acima do vulgar”** e **“conhecimentos acima da bitola comum”** temos o emprego de uma educação acentuada. No primeiro revela-se a natureza de uma instrução superior; no segundo de uma educação exagerada. Ora, a **“instrução acima do vulgar”**, como estatuto de superioridade, coloca em arena a intenção verbal de que tal instruções não era comum para o gênero feminino - o que é reforçado em **“conhecimentos acima da bitola comum”** -, assim tais instruções eram destinadas exclusivamente aos homens, como valorização de suas virtudes, o que por sua vez confirma a existência de um “conhecimento vulgar/mediano”, provavelmente dado as mulheres, já que não era comum dá-lhe conhecimento **“acima da bitola”**. Logo, entendemos que conhecimento (acima do vulgar) é uma propriedade particular do homem no século

XIX (aquilo que correspondia a virtude masculina no centro urbano) e que para a mulher do corrente século não era esperado tal intelectualidade.

Ora, se fosse possível falar de uma virilidade/*Andreia* feminina, e assim sendo, possível ainda falar de uma virilidade/*Andreia* feminina na era moderna, diríamos que tal ideia se conceituaria no vulgarismo intelectual que submerge na oposição mulher/homem. Dito outrora, quanto mais fora da estrutura social masculina (e por tanto mais submissa) estivesse uma mulher, mais feminina essa mesma mulher seria. Conquanto, o ideal feminino seria sua inferiorização diante do outro gênero.

Lenita, entretanto, nesses primeiros momentos do romance, não corresponde a este perfil feminino. Sua superioridade intelectual, incomum para a época, seria rechaçada como um traço não feminino e por isso considerada um erro. Logo, o que o romance nos desvela, enquanto construto social, é que na esfera pública (cidade) o conhecimento não é somente particularidade do homem, como também sua unidade de medida (*Andreia*).

O descompasso entre Lenita e o destino das mulheres de sua época, confere-lhe um caráter não feminizado, justificando a falta de desejo matrimonial. Essa prerrogativa encontra-se na fala do pai que atribui à sua educação essa falta de desejo. Entretanto, na conjuntura de um casamento hipotético, temos outro pensamento imprudente: a busca pelo “**homem medíocre**”.

A carga semântica-discursiva que o termo “**homem medíocre**” vai ganhando no diálogo acompanha uma concepção de vulgaridade intelectual, medida pela unidade que rege a esfera pública. Todavia, tal idealização é racionalizada pela personagem a fim de não ceder ao “rebaixamento” feminino no campo matrimonial, seguindo a mesma lógica patriarcalista, mas subvertendo-a: “**se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, por que eu, quê, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior?**”.

Vejam os que até aqui o romance nos apresenta dois pares binários e estruturais dos gêneros na esfera pública (cidade), que sistematizaremos no seguinte modo:

Fig.01: categorização dos gêneros na cidade

CIDADE		
Homem		
Grande Homem (intelectual/superior)	X	Homem Mediocre (não intelectual/inferior)
Mulher		
Mulher superior (comportamento não feminino/ intelectual/incomum/erro)	X	Mulher abaixo do homem (comportamento feminino/ conhecimento vulgar/comum/ideal)

Fonte: autoria própria

A “Mulher abaixo do homem” poderia ser pensada, numa conclusão precipitada, como correspondente ao “Homem Mediocre”, entretanto, não é, pois, basta lembrar que, para sociedade da época, quanto mais inferior fosse uma mulher mais feminina essa mulher seria. Em outras palavras, quanto mais afastada da estrutura social masculina (nesse caso da “**instrução acima do vulgar**”), mais próxima do ideal feminino essa mulher estaria, o que fica evidenciado na fala do pai de Lenita. Desse modo, o conhecimento é o grau de elevação, que dentro do sistema de oposições homólogas apresentado por Bourdieu (2012), é a via regia do patriarcalismo moderno no século XIX.

O conhecimento como categorização entre os homens (Grande Homem e Homem Mediocre) serve como medida de suas *virtus*, entretanto, não tira do homem menos virtuoso seu status de superioridade sobre o gênero oposto, isso porque sua outra face de virilidade se revela na aptidão física. Mas, uma “Mulher superior”, como Lenita, numa sociedade patriarcal como a do século XIX, seria vista, nesse sentido, como um problema.

Daí, Ribeiro vai buscar no campo uma saída para o problema de sua personagem. Nele (campo), constitui a prevalência das imposições mesológicas, cara ao movimento naturalista, que a colocará nos “trilhos certos” das preferências feminina.

Após a morte de seu pai, Lenita ver-se em um estado de luto lúgubre, não conseguindo mais viver na cidade. Escreve para um velho amigo de seu pai, o coronel Barbosa, pedindo exílio em sua fazenda.

A resposta do coronel Barbosa não se fez esperar - que fosse, que fosse quanto antes; que sua velha esposa entrevada folgara doidamente com a notícia de ir ter junto de si uma moça, uma companheira nova; que com eles só morava um filho único, homem já maduro, casado, mas desde muito separado da mulher, caçador, esquisitão, metido consigo e com os seus livros; enfim que se não demorasse com aprontações, que atabalasse, e que marcasse o dia para ele a ir buscar (RIBEIRO, 2013, p. 11).

A mudança da cidade para o campo implica numa transformação acentuada: a natureza do campo, “a monotonia de verdura clara [...]quebrada aqui e ali pelo sombrio da folhagem basta de alguns paus-d'alho [...], a mata virgem, escura, acentuada, maciça [...], os cafezais alinhados, regulares, contínuos, como um tapete crespo, verde-negro” (RIBEIRO,2013, p.12-13), tudo isso a transforma; “uma languidez crescente, um esgotamento de forças, uma prostração quase completa ia-se apoderando de todo o seu ser: não lia, o piano conservava-se mudo”; “e Lenita sentia-se outra, **feminizava-se.**” (RIBEIRO, 2017, p. 15, grifos nossos).

O campo sinaliza aí o encontro “feliz” e harmonioso de “suas naturezas díspares: gênero e espírito – um corpo feminino e uma alma não-feminina. O que se transforma, nesse encontro, é o estado de espírito, que retorna a sua “natureza original”. Daí temos uma personagem idealizada nos preceitos sociais confluyente ao gênero: uma “mulher feminina”. Precisamos lembrar que o quê se constitui como o “feminino” não parte de uma concepção sexual, mas de uma padronização comportamental esperada. Desse modo, ao mudar-se para fazenda, Lenita perde seu comportamento “não-feminino” e passa a “feminizar-se”:

Não tinha mais gostos viris de outros tempos, perdera a sede de ciência: de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais. Releu Paulo e Virgínia, o livro quarto da Eneida, o sétimo do Telêmaco. A fome picaresca de Lazarillo de Tormes fê-la chorar.

Tinha uma vontade esquisita de dedicar-se a quem quer que fosse, de sofrer por um doente, por um inválido. Por vezes lembrou-lhe que, se casasse, teria filhos, criancinhas que dependessem de seus carinhos, de sua solicitude, de seu leite. E achava possível o casamento. (RIBEIRO, 2013, p. 15, grifos nossos).

Mais uma vez temos a construção do “gosto viril” (aspecto do não feminino de Helena) ligada à ciência, discriminando-a como virilidade masculina. Já a construção ideal do feminino vai se ligando ao papel social da “mulher abaixo do homem”: docilidade, delicadeza e servitude.

A necessidade do sexo em Lenita, camuflado no desejo de casar-se, parte da necessidade de constituir família, de procriar: **“se casasse, teria filhos, criancinhas que dependessem de seus carinhos, de sua solicitude, de seu leite. E achava possível o casamento”**. O casamento mais uma vez sinaliza um rito social simbólico onde o sexo é possível, mas a objetivação da completude de seu ser não está no matrimônio nem no sexo, tão pouco no marido, e sim no ato da reprodução e mais precisamente no eterno cuidar – função social da mulher -, colocada no romance como uma necessidade orgânica.

O processo de feminização de Lenita só se completa ou atinge seu auge na presença de seu principal projeto - a aptidão sexual do desejo pelo macho, seu ser superior. Daí, a relação homem/mulher torna-se a completude desses seres, e por isso encontramos corporificado no discurso do pai de Helena tal enunciação: **“O homem fez-se para a mulher, e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica”** (RIBEIRO, p. 15, grifo nosso). Nesse enunciado já não é o matrimônio, enquanto instituição social, que é colocado em discussão, mas a necessidade, aí dita como fisiológica, do sexo, completada pela finalidade de procriação. Respondendo ao pai Lenita diz “ainda não sinto a tal necessidade do casamento” (RIBEIRO, p. 15), com mesmo teor sexual da conversa. Entretanto, ao migrar para fazenda, esse desejo sexual é despertado e Lenita sente a **“vontade esquisita de dedicar-se a quem quer que fosse”**.

No campo, essa completude e subordinação do feminino são atravessadas por imagens sexuais de animais em coito, as quais buscam justificar o papel social de superioridade masculina pela posição sexual dos corpos, com a representação brutal do macho sobre a fêmea.

O touro lambeu a vulva da vaca com a língua áspera, babosa, e depois, bufando, com os olhos sanguíneos esbugalhados, pujante, temeroso na fúria do erotismo, levantou as patas dianteiras, deixou-se cair sobre a vaca, cobriu-a, pendendo a cabeça à esquerda, achatando o perigalho de encontro ao seu espinhaço.

A vaca abriu um pouco as pernas traseiras, corcovou-se, engelhou a pele das ilhargas para receber a fecundação. Consumou-se esta em uma estocada rubra, certa, rápida. (RIBEIRO, 2013, p. 54).

Essa cena antecipa, em breves instantes, outra cena cujo agentes do ato sexual agora são humanos.

Um assobiar requebrado e terno que se fazia ouvir no riacho fê-la voltar para esse lado. Olhou, viu a Rufina, uma crioula nova de seios pulados e duros, de dentes muito brancos.

Chapinhava na água rasa da corredeira, de cabeça alta, risonha, erguendo as fraldas muito alto; descobrindo-se até o púbis, mostrando as coxas grossas, musculosas de um negro mate arroxado.

A assobiar sempre, avançou até o começo da corredeira, onde o álveo se afundava um tanto, sofraldou-se mais, prendeu a roupa à cinta, curvou-se, imergiu as nádegas na água murmurosa, e, às mãos ambas, procedeu a uma ablução de asseio, tônica ao mesmo tempo e excitante.

Depois, com água a escorrer em filetes lustrosos pela pele escura, baça, internou-se no capão.

Ouvia-se-lhe sempre o assobio requebrado.

Não levou muito e outro assobio respondeu-lhe.

Por uma trilha do ancantil oposto um preto, moço, vigoroso, desceu a correr, atravessou rápido a corredeira, internou-se por sua vez no capão.

Cessaram os assobios.

Lenita ouviu um murmurar confuso de vozes intercortadas, viu agitarem-se uns ramos e, pelos interstícios dos troncos, por entre o emaranhado dos galhos, lobrigou indistintamente uma como luta breve, seguida pelo tombar desamparado, pelo som baço de dois corpos a bater a um tempo no solo arenoso do matagal (RIBEIRO, 2013, p. 55).

A sequência lógica de cenas segue o preceito de transpor a ideologização discursiva de um ato a outro. Ao observar as relações de reprodução animal, Lenita transpõe seu mesmo caráter biológico à relação humana quando, por extensão, propõe o mesmo juízo que faz dos animais ao casal de negros que “copulam”: “**Era a reprodução do que se tinha passado**”; era o “ato fisiológico por meio do qual a natureza viva se reproduz” (RIBEIRO, 2013, p. 55). A idealização fundamental aqui é a conceptualização dos gêneros à copulação e assim, através dela, a justificação das posições sociais. Conquanto, o campo revela a outra face de idealização dos gêneros: a biológica/fisiológica – que irá sustentar a superioridade masculina na esfera pública.

O DIÁLOGO FUNCIONAL DA RÉPLICA DO GLADIADOR NO ROMANCE DE JÚLIO RIBEIRO

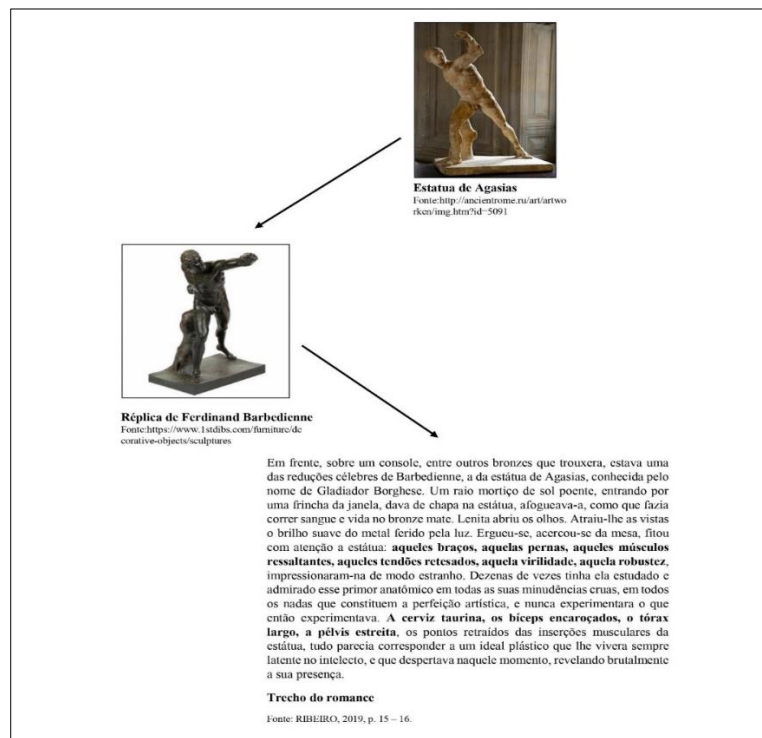
A concretização do processo de feminização de Lenita irá ocorrer, como se pressupõe, quando seu corpo “copular” com um outro. Mas desde a sua mudança para o campo o que temos em torno da personagem é a conjuntura de um homem hipotético – o “Homem Medíocre”. Entretanto, no campo, a concretização desse processo tende expor as preferências instintivas do feminino, suplantando a idealização racional feita pela protagonista.

As preferências intuitivas do corpo ideal masculino irão se sustentar na atividade de reprodução, desfazendo o ideal do “Homem Medíocre” e revelando outra

idealização de homem, agora o de “macho”, cujo imaginário de virilidade está indissociável à correlação com as provas de força e potência sexual: “defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc” (BOURDIEU, 2013, p. 20). Desse modo, o físico corpóreo corporifica a construção animalésca do macho bom e ideal para copulação sadia, o qual a fêmea, por seleção natural, irá preferir, visando a procriação.

Esse ideal do homem como macho viril aparecerá na narrativa através da inserção interartística da réplica de uma estátua grega - um referencial histórico do ideal masculino ligado ao corpo -, despertando a aptidão sexual da protagonista. O artefato em questão, trata-se da réplica real da estátua de Agasias - O Gladiador Borges - feita pelo metalúrgico Barbedienne, que é “écfrasada”⁸² no romance. Sendo assim, possível considerar um *diálogo tridimensional interartístico* no romance.

Fig. 02: diálogo tridimensional interartístico no romance



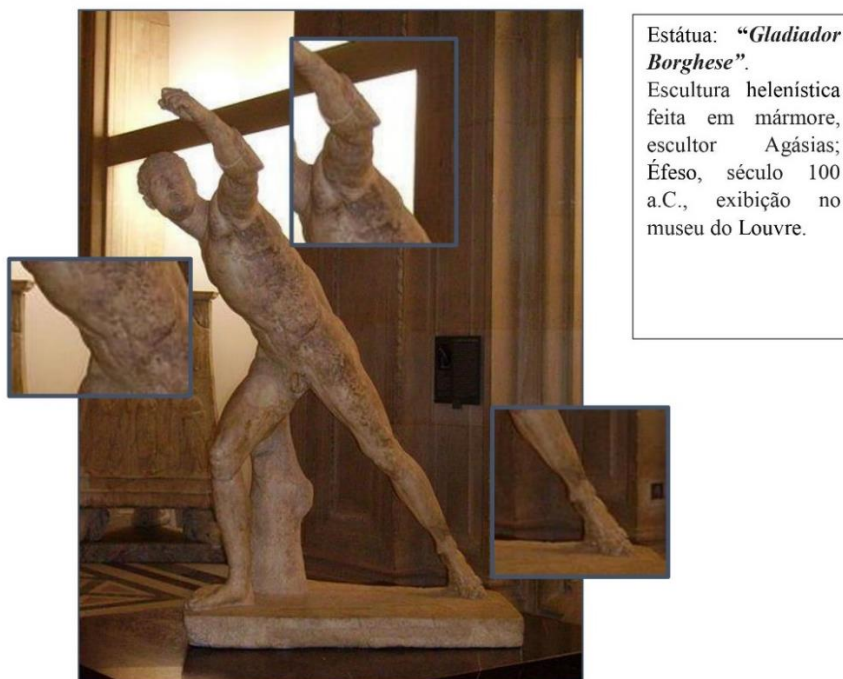
Fonte: esquema autoral.

A réplica de Barbedienne faz a mediação entre a estátua e a écfrase do texto, convergindo a um diálogo funcional que apresenta a visão estereotipada do ideal masculino ligado ao corpo. A écfrase descreve a exuberância física do Gladiador Borges: “**aqueles braços, aquelas pernas, aqueles músculos ressaltantes,**

⁸² O termo será esclarecido no parágrafo a seguir.

aqueles tendões retesados, aquela virilidade, aquela robustez”. Assim, o romance apresenta outro ideal de homem que não é o mesmo da cidade (Grande Homem). A robustez figura no traslado das obras, da estátua ao romance, sem perder seu principal efeito (a sedução), como unidade de medida nessa nova idealização. Daí, é notável que dentre todas as outras peças de bronze que se encontra sobre a mesa é a do Gladiador que desperta o interesse da protagonista. O raio de luz do sol poente dando de chapa sobre a estátua dá um colorido reluzente de vicissitude a peça, ressaltando suas formas anatômicas, as quais o romance tenta recuperar da estátua.

Fig. 03 Estátua Gladiador Borghese



Fonte: <http://ancientrome.ru/art/artworkes/img.htm?id.5091>

Aqui a virilidade se inscreve sobre o signo do corpo (e não do espírito). O homem não é mais medido por sua *virtu*, mas pela exuberância muscular, correspondente à força corpórea. É uma nova categorização do homem que entra em cena, através desta interação interartística, e que, por subsequência, faz nossa protagonista oscilar demasiadamente o temperamento.

Lenita não se podia arredar, estava presa, estava fascinada. **Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza.** Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. **Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.** E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até à raiz dos cabelos. Em um momento, por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. **Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho** (RIBEIRO, 2013, p. 16, grifos nossos).

Nessa nova figuração categórica dos gêneros temos novas ideias sobre as concepções de homem e de mulher. A unidade que os distinguem agora é a força. Nesses termos, a força exprimida no corpo de bronze é o estatuto modelar dessa nova ideia de homem, e, portanto, seu aspecto viril. Ela irá guiar, no sistema de oposições homologas, a hierarquização entre gêneros. Pois se a força é a particularidade do homem, resta a mulher, nesse mesmo sistema, ser “fraca e orgulhar-se de sua fraqueza”. Não obstante, “orgulhar-se de sua fraqueza” exprime aceitação e subserviência, conquanto ser “deflorada pelo macho”, assim, o seguinte enunciado; **“antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços”**, revela a natureza do desejo feminino de ser dominada.

Desse modo, o romance vai não só desenhando novos perfis de identidade dos gêneros como aproximando-os a natureza. Vejamos que ao final da citação, Lenita conclui que a “Mulher Superior” que ela era não passava de uma “simples fêmea”. Assim, entende-se que no campo as categorizações de gêneros são sintetizadas em macho e fêmea.

O contato com a réplica da estátua do Gladiador Borges não era o primeiro; “dezenas de vezes tinha ela estudado e admirado esse primor anatômico em todas as suas minudências cruas, em todas as nadas que constituem a perfeição artística, e nunca experimentara o que então experimentava” (RIBEIRO, 2013, p. 16), entretanto, era o ambiente quente e sexual do campo que despertava em Lenita tal implicação. Não

é exagero argumentar a importância mesológica do campo nesse novo vislumbre da arte, pois o próprio romance insinua nuances sexuais da fazenda:

Na mata toda árvore, todo arbusto, toda planta tomava-se de estranha energia [...] À lascívia da flora se vinha juntar o furor erótico da fauna. [...] Por toda a parte ouviam-se gorjeios e assobios, uivos e bramidos de amor. [...] Em cada buraco escuro, em cada fenda de rocha, por sobre o solo, nas hastes das ervas, nos galhos das árvores, na água, no ar, em toda a parte, focinhos, bicos, antenas, braços, élitros desejavam-se, procuravam-se, encontravam-se, estreitavam-se, confundiam-se, no ardor da sexualidade, no espasmo da reprodução (RIBEIRO, 2013, p. 28).

As revoluções comportamentais iniciadas pela imposição da natureza acentuam-se nesse episódio da réplica do Gladiador, fazendo como que Lenita menstruasse quase instantaneamente. Novamente o romance justifica que não era a primeira vez que tal evento acontecia, mas que nunca naquela intensidade, mostrando como o meio estava a transformar e causar sensações extremas na personagem. Um delírio subsequente se apodera de Lenita, fazendo-a oscilar entre sonho e realidade, no qual figura o tema de histeria e o desespero súbito de “copula”:

Lenita adormeceu. [...] Sonhou ou antes viu que o gladiador avolumava-se na sua peanha, tomava estatura de homem, abaixava os braços, endireitava-se, descia, caminhava para o seu leito, parava à beira, contemplando-a detidamente, amorosamente.
E Lenita rolava com delícias no eflúvio magnético do seu olhar, como na água deliciosa de um banho tépido.
Tremores súbitos percorriam os membros da moça; seus pelos todos hispidavam-se em uma irritação mordente e lasciva, dolorosa e cheia de gozo. O gladiador estendeu o braço esquerdo, apoiou-se na cama, sentou-se a meio, ergueu as cobertas, e sempre a fitá-la, risonho, fascinador, foi-se recostando suave até que se deitou de todo, tocando-lhe o corpo com a nudez provocadora de suas formas viris.
O contato não era o contato frio e duro de uma estátua de bronze; era o contato quente e macio de um homem vivo.
E a esse contato apoderou-se de Lenita um sentimento indefinível; era receio e desejo, temor e volúpia a um tempo. Queria, mas tinha medo.
Colaram-se-lhe nos lábios os lábios do gladiador, seus braços fortes enlaçaram-na, seu amplo peito cobriu-lhe o seio delicado.
Lenita ofegava em estremeções de prazer, mas de prazer incompleto, falho, torturante. Abraçando o fantasma de sua alucinação, ela revolvía-se como uma besta-fera no ardor do cio. A tonicidade nervosa o erotismo, o orgasmo, manifestava-se em tudo, no palpar dos lábios túmidos, nos bicos dos seios cupidamente retesados. Em uma convulsão desmaiou (RIBEIRO, 2013, p.18).

O Gladiador figura no imaginário da personagem a radicar a idealização do “Homem Medíocre”. Sua racionalidade sucumbe ao capricho do instinto e Lenita se entrega ao desejo de ser “devorada”. Não há convalescença do seu espírito, mas nos

relampejos de sua integridade, na introspecção dos seus pensamentos, Lenita sente “um nojo invencível de si própria” (RIBEIRO, 2013, p. 16).

Por consequência, tais efeitos, alinhados a privação sexual, colocam, em primeiro plano, o tema de histeria feminina. Lenita chega à beira do *satirismo*, tornando-se cruel e tendo espasmos de prazer na dor do outro. Nesse sentido, o romance levanta a tese de que a falta de relação sexual da mulher leva à um acesso de crise fisiológica; “não estava doente, seu estado não era patológico, era fisiológico. O que ela sentia era o aguilhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a voz da carne a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade” (RIBEIRO, 2013, p. 34). Era a penetração, um macho que lhe falta para restituir a sanidade.

Todavia, até aqui só temos, como acontece na cidade, a conjuntura de um homem/macho hipotético, o Gladiador Borges. Mas sua introdução no romance é fundamental para entrada do caçador Manuel Barbosa, filho do coronel da fazenda, que se encontrava em Paranapanema a caçar e por isso Lenita ainda não o conhecia pessoalmente, mas, por sua parte, sofrerá uma série de transposições idealistas. É interessante pontuar aqui algumas considerações sobre Manuel Barbosa:

Aquilo é esquisitão, sempre foi. Mete-se com os livros e fica meses sem sair do quarto. De repente vira-lhe a mareta, e lá se vai ele para o sertão, põe-se a caçar e adeus! Não se lembra mais de nada [...] casou-se por extravagância em Paris; no fim de um ano nem ele podia suportar a mulher, nem ela a ele. Separaram-se [...] esteve na Itália, na Áustria, na Alemanha, em França. Na Inglaterra foi que parou mais tempo: demorou-se lá, aprendendo com um tipão que afirma que nós somos macacos. (RIBEIRO, 2013, p. 25).

As primeiras citações sobre Manuel dão conta de um homem instruído, viajado, homem da cidade. Lenita que até então não dera muita importância a existência de Manuel Barbosa, após o episódio com a réplica, começara a pensar a respeito dele.

E Lenita daí em diante pensou sempre, mesmo a seu pesar, nesse homem excêntrico que, tendo vivido por largo espaço entre os esplendores do mundo antigo, a ouvir os corifeus da ciência, a estudar de perto as mais subidas manifestações do espírito humano; que, tendo desposado por amor, de certo, uma das primeiras mulheres do mundo, uma parisiense, se deixara vencer de tédio a ponto de se vir encafiar em uma fazenda remota do oeste da província de São Paulo, e que, como isso lhe não bastasse, lá ia para o sertão desconhecido a caçar animais ferozes, a conviver com bugres bravos. Sabia que era homem de quarenta e tantos anos, pouco mais moço do que lhe morrera o pai. **Figurava-o em uma virilidade robusta** que, se já não era mocidade, ainda não era velhice; **emprestava-lhe uma plástica fortíssima, atlética, a do torso do Belvedere; dava-lhe uns olhos**

negros, imperiosos, profundos, dominadores. Ansiava por que lhe chegasse a notícia de que ele vinha vindo, de que já tinha pedido os animais para transportar-se da estação à fazenda. (RIBEIRO, 2013, p. 26, grifos nossos).

Por todas as atribuições intelectuais de Manuel são as suas possíveis formas anatômicas que despertam o interesse da heroína: “Pensava constantemente, continuamente, sem o querer, no caçador excêntrico do Paranapanema, via-o a todo o momento junto de si, robusto, atlético como o ideara, dialogava com ele” (RIBEIRO, 2013, p. 29). Esse pensamento se alicerça na transportação direta dos ideais históricos do corpo masculino imortalizado da réplica do Gladiador. Tanto mais se fortalece quando o romance reforça os seus ideais com “**torso do Belvedere**”, outra latente referência grego/romana de arte escultural sobre o corpo do homem- estatueta de Apolo de Belvedere.

A transportação de ideais em Helena pode ser precedida por uma relação homologa de atividades. A função histórica de gladiador, equiparada ao combate, equivale a força. A função histórica de caçador, por analogia, também. Assim, ambos os corpos são construídos sobre o signo imagético de destreza e de agilidade, que estão, por sua vez, estereotipados num biotipo anatômico de corpo magro e robusto. Dia após dia Lenita idealizava o caçador dando-lhes essas formas. A notícia da chegada de Manuel a colocara em êxtase. Arrumara-se para agradá-lo. Entretanto, a decepção veio a desapontar as horas que passara a idealizá-lo. Manuel não correspondia exatamente aquilo em que esperava.

Lenita recolheu-se ao seu quarto, bateu as janelas, não quis jantar, não quis cear [...] Sacou do peito com violência as duas bonitas rosas, atirou-as ao chão, calcou-as aos pés, esmurregou-as, despiu-se freneticamente, aos pinchos, arrancando os botões arrebentando os colchetes. [...]

Chorou, soluçou por muito tempo. Esse descarregamento nervoso aliviou-a; acalmou-se, sossegou.

Entrou a refletir.

Conceber um ideal, pensava ela, animá-lo como uma mãe amima o filho, ajeita-lo, vesti-lo cada dia com uma perfeição nova, e, de repente, ver a realidade impor-se esmagadoramente prosaica, chatamente bruta, bestialmente chata! (RIBEIRO, 2013, p. 37-38).

Idealizar um caçador de Cooper, um Nemrod forte até diante de Deus, um atleta musculado como um herói da antiguidade, e ver sair pela frente um sujeito pulha, enlameado, velho, de melenas intonsas e barbas grisalhas, um almocreve, um arneiro que quase a tratara mal!
[...]Não lhe podia perdoar, odiava-o, tinha vontade de esbofeteá-lo, de cuspir-lhe no rosto (RIBEIRO, 2013, p. 38).

O desânimo de Lenita com o caçador será desfeito em sequência quando com ele estabelecer um novo contato. Desse modo, outras implicações sobre as construções desses seres irão renovar os sistemas viris campo e cidade, superando-os. Todavia, estas são matérias para outro trabalho mais minucioso. Conquanto podemos adiantar que tais implicações quebrará as oposições Grande Homem e Homem Robusto com a mediação de um caçador intelectual. Fica, contudo, mantida a oposição homem x mulher (macho x fêmea) pela mesma unidade de superioridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trabalharmos o romance de Ribeiro evidenciamos a construção social dos gêneros numa complexa teia de relações cujo conceito de virilidade tramita entre dois polos e serve como medida de todas as coisas. Assim, pudemos observar que tal conceito move-se sobre o segmento corpo/espírito, conceituando-se através dos quadros sociais dos ambientes do qual é determinado. Daí, tomando o aspecto viril desses ambientes, vimos que ocorre uma categorização dos gêneros, no qual os termos “grande homem”, “homem medíocre”, “mulher superior” e “mulher abaixo do homem” são categorias do masculino e do feminino que mede os gêneros numa construção atribuída a cidade. Já no campo, a construção dos gêneros aproxima-se a idealização animal, tendo homem e mulher reduzidos ao “macho” e “fêmea”.

O conceito de virilidade que constrói o homem na cidade tem sua unidade no espírito e estar condicionado ao intelecto, deste modo, a ideia que o romance repassa de “grande homem” reflete um sujeito dotado de intelectualidade que inferioriza as demais categorias. Por outro lado, o que determina a construção social dos gêneros no campo é um conceito de virilidade ligado ao corpo, construindo uma imagem sexualizada dos corpos, numa determinação voltada a fisiologia da natureza, que tem a força como fator característico do “macho” sobre a “fêmea”.

Assim, ao tematizar tais questões, o romance *A Carne*, constrói suas personagens Lenita e Manoel a dar forma a essas categorizações e diferenciações.

Nessas duas estruturas sociais – campo e cidade –, as personagens são medidas segundo o intelecto e a força, sendo o gênero masculino sempre o modelo padronização e superioridade. Por fim, notamos que para justificar tal alegação, o romance busca justificativas naturais para compor seu discurso de dominação.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11 ed. Rio de Janeiro: BERTRAND BRASIL, 2013.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: ESCALA, 2013.

SANTOS, Luiz César Teixeira dos. *A atividade física e a construção da corporeidade na Grécia antiga*. Maringá: UEM, 1997. ISSN: 1983-3083

SARTRE, Maurice. Virilidade grega. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. *História da Virilidade*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: VOZES, 2013.

VIGARELLO, George. INTRODUÇÃO: a virilidade, da antiguidade à modernidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. *História da Virilidade*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: VOZES, 2013.

ORGANIZADORAS

Elijames Moraes dos Santos: Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Integra a linha de pesquisa de Literatura: Interpretação, Circulação e Recepção. Desenvolve pesquisas em torno da obra de Raduan Nassar, sobre a natureza da poética desse escritor no contexto da literatura moderna. Integra o Grupo de literatura, enunciação e cultura/LeCult, da Universidade Federal do Maranhão, Campus Bacabal. Possui trabalhos publicados sobre contos de João Guimarães Rosa e sobre romance de Graciliano Ramos. Desenvolve estudos sobre a Literatura e Sociedade, e sobre as (inter)relações entre a Literatura e Cinema. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, atuando na linha de pesquisa Literatura e outros sistemas semióticos. Contatos: elijamesms@gmail.com.

Lucélia de Sousa Almeida: Doutorado em Letras (2019) pela Universidade de Brasília - UNB, Mestre em Letras (2015) pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI, possui pós-graduação em Informática em Educação (2008) pela Universidade Federal de Lavras - UFLA, graduação em Letras/Português (2005) - Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Professora Adjunta I da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Centro de Ciências, Educação e Linguagens - CCEL/Bacabal-MA. Membro do Grupo Literatura e Cultura, (UNB). Membro efetivo do Conselho Editorial Consultivo e Integrante da Comissão Editorial da Revista Hon no Mushi.

AUTORES

Ana Carusa Pires Araújo: Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA, Campus São Raimundo das Mangabeiras. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2015-2017). Pesquisadora do Núcleo de estudos e pesquisa afro-brasileiros e indígenas - NEABI e do Centro de estudos, pesquisas e extensão de Linguagem - CEPELI. Contato: anacarusa@yahoo.com.br;

Elane da Silva Placido: Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, Graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco - FAESF (2009), Graduada em Administração Pública pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA (2014), Especialização em Metodologia do Ensino Fundamental e Médio em Língua Portuguesa com ênfase em Gramática e Literatura pela Faculdade Pan Americana (2009), Especialização em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Latino Americana de Educação - FLATED (2011), Especialização Em MBA em Gestão Escolar pela Faculdade de Economia e Finanças IBMEC (2014). Foi professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual do Maranhão, do Programa Darcy Ribeiro - (UEMA); Faculdade de Educação São Francisco - FAESF e da Faculdade Latina Americana - FLATED. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa,

Inglês e Respectivas Literaturas; Morfossintaxe em Latim; Linguística e Práticas Pedagógicas; TCC I e II. Contato: placidoelane@gmail.com;

Elen Karla Sousa da Silva: Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS - Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades. Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos e Discurso pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN (2016). Especialização em Psicologia da Educação pela Universidade Estadual do Maranhão, UEMA (2016). Especialização em Linguística e Literatura pela Faculdade Ademar Rosado, FAR, (2009). Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (2008). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura, Colonialismo, Pós-colonialismo e Identidade. Bolsista de doutorado do CNPq. Contato: elenuema@gmail.com;

Francinaldo Pereira da Silva: Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), pelo Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), MA, e Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), em Itapecuru Mirim, MA.

Huarley Mateus do Vale Monteiro: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (1999), graduação em Pedagogia pela UNINOVE-FAC de São Roque/SP (2013) e mestrado em Educação pela Universidade de Sorocaba-UNISO/SP (2013). É Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA-2019). Pertence ao quadro de professores efetivos da Universidade Estadual de Roraima-UERR atuando nos cursos de Graduação. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em narrativas de resistência produzidas nos séculos XX e XXI. Desenvolve pesquisa a partir das seguintes temáticas: narrativa de resistência, cotidiano, educabilidade, memória, fronteira, corpo. Entre suas obras já publicadas destacam-se 'Narrativas, Fronteiras e Cotidiano na Terra de Makunaima' (2018) e 'Ensaio Literários em Tempos Pós-coloniais' (2019).

Iraci Bárbara Andrade: Professora de Sociologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA, Campus Pinheiro. Contato: iraci.andrade@ifma.edu.br

Leocádia Aparecida Chaves: Doutoranda pelo Programa de Pós- Graduação em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Rogério Lima da Silva, que coordena o Grupo de Pesquisa Charles Morazé ao qual se encontra vinculada. Tem como objetivo central em sua tese discutir a epistemologia da transfobia por meio de autobiografias produzidas por pessoas transgêneras no Brasil contemporâneo. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), Pós-graduação lato sensu em História e Cultura Afro-brasileira pela PUC/Minas (2007) e Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/Minas(2010). Desde 2010, atua como servidora pública no cargo de Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade de Brasília - UnB. É membro da American Portuguese Studies Association e integra a equipe editorial da Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Email: leocadiachaves@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6205-6304>.

Linda Maria de Jesus: Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais - UnB. Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília UnB. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão FAPEMA. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Especialização em Língua Portuguesa - Universidade Salgado de Oliveira -RJ. Especialista em Metodologia da Educação Superior pela Universidade Estadual do Maranhão. Professora Assistente da Universidade Estadual do Maranhão. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem e Psicanálise, da Universidade Estadual do Maranhão. Membro do grupo de pesquisa Mnemosyne - Grupo de estudo sobre memória, história e literatura, da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa Charles Morazé, da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa Estética do fim-de-século, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua nas linhas de Pesquisas: Literatura e sociedade. Narrativa, linguagem e subjetividade. Memória e ficção. Representação na literatura contemporânea. Literatura e outras áreas do conhecimento. Estudos literários comparados. Contato: linda1.hot@hotmail.com;

Maria Daíse de Oliveira Cardoso: Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília - UNB. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa pela FAEME, Especialista em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça pela Universidade Federal do Piauí, Especialista em LIBRAS pela Universidade Federal do Piauí, Possui graduação em LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS pela Universidade Estadual do Piauí (2010) e LICENCIATURA EM PEDAGOGIA pela Universidade Federal do Piauí (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Memória. Contato: daiseoliveira@hotmail.com;

Paulo Maués Corrêa – Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2001). Especialista em Literatura e Suas Interfaces, pela Universidade do Estado do Pará – UEPA (2004). Mestre e Doutor em Estudos Literários (UFPA, 2006 e 2020). Professor da Rede Estadual de Ensino. Ganhador do Prêmio Carlos Nascimento (gênero Ensaio), no Concurso Literário Anual da Academia Paraense de Letras – APL (2000, 2004, 2008 e 2015), do Prêmio IAP de Edições Culturais/2008 e do Prêmio Literário da Fundação Cultural do Pará/2017. 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 material cultural para o YouTube (Canal Paulo Maués Corrêa).

Risoleta Viana de Freitas: Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Tem Mestrando em Letras, na área de concentração em Literatura, Memória e Cultura, pela Universidade Estadual do Piauí. É Especialista em Literatura e Ensino, tem Graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Maranhão. Foi Secretária Acadêmica da Faculdade de Ciências e Tecnologia do Maranhão - Facema. Foi professora substituta, na Universidade Estadual do Maranhão, Campus São João dos Patos. Atuou como professora no Educandário Cristo Rei, na Educação Básica. Atualmente, é professora Substituta Campus Caxias, Universidade Estadual do

Maranhão. É integrante do Grupo de Pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome (UFPI) e do Grupo Americanidades: lugar, diferença e violência. Tem interesse em estudos voltados para a relação Literatura, Cultura e Sociedade, bem como pesquisas voltadas ao universo do carnaval, samba, literatura de autoria negra contato: risoleta.rfreitas@gmail.com;

Rubenil da Silva Oliveira: Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (2004). Especialização em Mídias na Educação (UFMA); Especialista em Educação de Jovens, Adultos e Idosos (UEMA) e em Impactos da Violência na Escola (FIOCRUZ). Mestre em Letras (UESPI). Doutor em Letras - Estudos Literários (UFPA). Pesquisa Relações de Gênero na Literatura Afro-brasileira e homoafetiva, sobretudo, homoafetividade, feminino e sexualidades, além de pesquisar sobre tecnologias educacionais no ensino de línguas e literaturas, leitura, análise do discurso e formação do léxico português brasileiro. Contato: rubenoliveira50@hotmail.com;

