

VOZES PLURAIS

Feminismos, Memória e Resistência na Literatura



organizadores

NAIARA SALES ARAÚJO
MARIA ARACY BONFIM
JEROME BRANCHE

EDUFMA

VOZES PLURAIS

Feminismos, Memória e
Resistência na Literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
vice-Reitor

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



EDUFMA

EDITORIA DA UFMA

Coordenadora

Dra. Suênia Oliveira Mendes

Conselho Editorial

Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Prof. Dr. Luis Henrique Serra
Prof^a. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof^a. Dra Raimunda Ramos Marinho
Prof^a. Dra Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



Associação Brasileira das Editoras Universitárias



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0.

organizadores

NAIARA SALES ARAÚJO

MARIA ARACY BONFIM

JEROME BRANCHE

VOZES PLURAIS

Feminismos, Memória e
Resistência na Literatura

São Luís



EDUFMA

2024

Comitê Científico:

Dra. Cacilda Bonfim (IFMA)
Dra. Danielle Ferreira Costa (IFMA)
Dr. Dilson César Devides (UFMT)
Dra. Maria Aracy Bonfim (UFMA)
Dra. Michelle Mittelstedt Devides (IFMT)
Ma. Millena Portela (UEMA)
Dra. Naiara Sales Araújo (UFMA)
Dr. Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior (IFRGS)
Ma. Tércila Duarte (UFF)

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa

Stephane Thayane dos Santos Serejo

Imagens da Capa

Imagem gerada por ChatGPT e Leonardo.AI

Revisão

Naiara Sales Araújo
Maria Aracy Bonfim
Jerome Branche

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Vozes plurais: feminismos, memória e resistência na literatura [recurso eletrônico] / Maria Aracy Bonfim, Naiara Sales Araújo, Jerome Branche (organizadores). — São Luís: EDUFMA, 2024.

164 p.

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5363-416-9

1. Literatura. 2. Feminismo – literatura. 3. Memória – literatura. 4. Resistência – literatura. I. Bonfim, Maria Aracy. II. Araújo, Naiara Sales. III. Branche, Jerome.

CDU 82.09

CDD 809.899287

Ficha catalográfica elaborada pela Diretoria Integrada de Bibliotecas (DIB)-UFMA
Bibliotecária: Erlane Maria de Sousa Alcântara – CRB 13/512

CRIADO NO BRASIL [2024]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microfilmagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br



Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória



Grupo de Pesquisa (CNPq)
"Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representações
Artísticas na Era Digital"

APOIO

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Programa de Pós-Graduação em Letras - PGLetras (UFMA)
Programa de Pós-graduação em Letras - PGLB (Bacabal - UFMA)
Curso de Letras - DELER (UFMA)
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
do Maranhão - FAPEMA
Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Divulga Letras - Projeto digital independente

SUMÁRIO

[APRESENTAÇÃO] VOZES PLURAIS: FEMINISMOS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA LITERATURA	8
Naiara Sales Araújo (UFMA)	
Maria Aracy Bonfim (UFMA)	
Jerome Branche (PITT)	
 MARIA MONFORTE: FORTALEZA E RUÍNAS DO FEMININO QUEIROSIANO	 11
Eliaza Kiara Viana Torres (UFC-IFMA)	
Roseli Barros Cunha (UFC)	
 ESCREVIVÊNCIA E INTERSECCIONALIDADE NA POESIA DE SLAM “A SOLIDÃO TEM COR, A SOLIDÃO É PRETA” DE MIDRIA	 23
Thaina de Santana Alencar (UNIOESTE)	
 TENDÊNCIAS DA ESCRITA FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA	 35
Samira Pinto Almeida (UFMG)	
 FEMINISMO E POLÍTICA EM <i>O PAÍS DAS MULHERES</i>, DE GIOCONDA BELLI	 49
Paulo Henrique Pressotto (UEMS)	
Ana Carolina Moraes de Souza (UEMS)	
 LITERATURA JOVEM ADULTA COMO NEO-SLAVE NARRATIVE: REPRESENTAÇÕES DA ADOLESCÊNCIA DA JOVEM NEGRA ESCRAVIZADA	 64
Sharmilla O’hana Rodrigues da Silva (UESPI/ UFPI)	
 MARIANA LUZ: PIONEIRISMO E VANGUARDA NO CENÁRIO LITERÁRIO MARANHENSE	 77
Ana Carolina Moraes da Silva (UFMA)	
Naiara Sales Araújo (UFMA)	
 MATERNIDADES MULTIFACETADAS EM <i>VÉSPERA</i>, DE CARLA MADEIRA	 88
Eloisa Buzelatto (UNIOESTE)	
Maricélia Nunes dos Santos (UNIOESTE)	
 MEMÓRIAS E ANCESTRALIDADE COMO ELEMENTOS DE RESISTÊNCIA E IDENTIDADE NO CONTO “AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	 101
Willian Francisco de Moura (UPF)	

Márcia Miranda Chagas Vale (UPF)

EROTISMO PROFANO EM *NA MEMÓRIA DO CORPO*, DE MIKA ANDRADE
.....113

Milena Martins Moura (UFF)

**O NARRADOR MASCULINO: SEXO E GÊNERO COMO DINÂMICA DE
PODER NO CONTO *ORGULHO* DA ESCRITORA CANADENSE ALICE MUNRO**
.....125

Rafael Santos (UEPG)

**PELO DIREITO DE HABITAR: RESISTÊNCIA NEGRA EM *TORTO ARADO* DE
ITAMAR VIEIRA JUNIOR**137

Stephane Thayane dos Santos Serejo (UFMA)

Maria Aracy Bonfim (UFMA)

**DAS CRIATURAS QUE CRIAMOS: AS APROXIMAÇÕES ENTRE O MONSTRO
COLONIAL NA LENDA DO IPUPIARA E O MONSTRO CONTEMPORÂNEO
EM *A FORMA DA ÁGUA***149

Millena Portela (UEMA)

APRESENTAÇÃO

Vozes Plurais: Feminismos, Memória e Resistência na Literatura é um E-book que vem composto por traços peculiares que discutem, argumentam e se empenham na sistematização de análises acuradas acerca da pluralidade de nuances de escritas e perfis femininos nos estudos literários e compõem um enriquecimento ímpar na sendas da literatura contemporânea. Temas múltiplos rodam tais estudos culminando numa coletânea urgente em que a variedade de temas e os múltiplos olhares de estudiosos se empenham em deslindar em textos acadêmicos aqui apresentados.

O capítulo de abertura apresenta um estudo que investiga sobre a representação do feminino, com foco em Maria Monforte, personagem de presença e força, na obra queirosiana. Os fundamentos ancoram-se nas perspectivas teóricas de Pierre Bourdieu e Simone de Beauvoir, conquanto permitam tais teorias a possibilidade da discussão acerca do patriarcalismo e da dominação masculina, temas evidentes no romance *os Maias*. Também é analisado o papel do corpo feminino, apoiado em conceitos, tais como, Grozz e categorização por Xavier. Através desta análise da representação do feminino, será possível observar a predominância de uma perspectiva masculina no estudo da condição das mulheres na sociedade portuguesa da época de Eça, assim como os destinos que os homens reservam a elas e as transgressões que levam essas mulheres a trilharem caminhos difíceis.

O segundo artigo objetiva analisar a poesia de *slam* "A solidão tem cor, a solidão é preta", da artista Midria, em busca da compreensão de aspectos discursivos que conectam a obra à realidade social vivenciada sobretudo por mulheres pretas no contexto brasileiro. A análise se concentra em como a *slammer* articula sua escrevivência no poema com interseções entre raça e gênero. Não se observa apenas o texto, mas também o contexto e a performance de Midria enquanto declama, capturada por um vídeo que se encontra na plataforma Youtube. Realiza-se uma investigação que sonda o viés sociológico da poesia, observando de forma detalhada as técnicas poéticas empregadas por Midria, incluindo a utilização de metáforas, símbolos e a performance oral, elementos que contribuem para a construção da narrativa.

O texto de Samira Almeida, "Tendências da Escrita Feminina na Literatura Brasileira", parte de instigantes questões acerca da construção da identidade feminina que permanece atravessada pela opressão patriarcal, que por ser portadora dessa identidade que mulheres ainda têm as suas ideias e vontades individuais invalidadas, são geralmente levadas a aceitar o estabelecimento de suas vidas sob o jugo do mundo patriarcal, a ter seus corpos violados e a serem vítimas de feminicídio. O artigo traz certo traçado de possibilidades em certas tendências da literatura feminina a partir da recorrência de temáticas, revisitando o caminho percorrido pelas escritoras brasileiras.

O quarto capítulo traz a análise de *O país das mulheres*, de Giconda Beli que se trata de um romance feminista com forte carga política, escrito pela premiada escritora, poetisa e ativista nicaraguense. Diz-nos a autora: "Por se tratar de um livro com humor ácido e marcante, críticas assertivas e pungentes, além da própria escrita rica que foi desenvolvida com maestria por Belli, acreditamos que esta seja uma obra que deve ser amplamente explorada e conhecida pelo leitor brasileiro".

Na sequência deste e-book, temos experiências das meninas negras apresentadas também por registros do gênero *neo-slave narrative*, como aqueles escritos por Sharon Draper e Noni Carter, cujo intuito é contribuir para transformar o estigma da realidade de

meninas negras, que têm suas infâncias e adolescências interrompidas pelo “mercado de trabalho”. A partir dele, permite-se que os valores sociais imprimam de modo cruel a segregação de crianças de diferentes raças, sexos, condições econômicas etc. O corpo do indivíduo escravizado é visto como excessivamente violentado, trazendo à tona personagens femininas que, além do corpo despido durante o leilão, são consideradas lascivas e, portanto, mais exploradas.

O sexto capítulo, apresenta a escritora maranhense Mariana Luz e a importância do resgate de nomes esquecidos como o dela na esfera literária. As autoras do artigo preveem que, “ao trazer à tona as obras dessas escritoras, promovemos a diversidade e a pluralidade de vozes na literatura, enriquecendo o panorama cultural com perspectivas e experiências distintas”. Concluindo, portanto, que o resgate pode servir como uma ferramenta educativa poderosa, que desafia estereótipos de gênero e incentiva o reconhecimento da contribuição feminina em todas as áreas do conhecimento. Essa valorização da memória e do trabalho de resgate da crítica literária conduz obras e biografias antes esquecidas ao conhecimento do público, em um movimento de honra ao passado.

Em seguida, é apresentada a análise da obra contemporânea da escritora Carla Madeira: *Véspera* (2022) que alude ao modo como mulheres são envolvidas em papéis múltiplos e, a partir daí, são enlaçadas em temas considerados tabus sociais em relação à maternidade, porque se contrapõem ao mito do amor incondicional e da entrega absoluta ao papel de mãe. O texto busca colocar em pauta a necessidade de “discutir a colonização de gênero implicada na maternidade”.

O oitavo texto traz um dos contos de Conceição Evaristo, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*, analisado pelo viés da identidade e atuando como fortalecimento da literatura negra-brasileira contemporânea, porém não sem entreabri-la para o olhar feminino, transgressor e atemporal. A riqueza literária de Evaristo mais uma vez acentua a emergência de compreensões menos tacanhas acerca do fenômeno da luta por posicionar adequadamente figuras antes marginais no panorama literário do Brasil.

O próximo artigo nos traz a poesia de Mika Andrade na obra *Na Memória do Corpo* (Mika Andrade, 2023), livro mais recente da poeta cearense, inserida no panorama da poesia erótica feminina. Reflete, pois, “tendências da produção erótica de mulheres hoje, como a releitura dos mitos, a inserção do humano na natureza, a desierarquização do sexo buscando a queda das relações desiguais de poder entre os gêneros que podem ser nele reduplicadas e, sobretudo, pela própria existência dessa produção, o dessilenciamento do sujeito feminino no erotismo” como forma de destacar o posicionamento igualitário de gênero ao reconhecer a sexualidade feminina como algoz de tabus sociais em todas as ordens.

A seguir, apresenta-se o artigo que analisa o narrador masculino no conto *Orgulho* da escritora canadense Alice Munro. Sendo uma autora que trabalha a questão feminina com narradores, a pesquisa visa investigar como a autora elabora um narrador masculino que também aborda questões sobre a vida das mulheres.

Também compõem esta coletânea de artigos o texto que analisa a obra de Vieira Junior, *Torto Arado*, sob análise do contexto histórico do colonialismo e do pós-colonialismo, de um Brasil das décadas de 1950 e 1960 com fundamentos acerca dos estudos sobre colonialidade e decolonialidade.

Fechando este número, temos, portanto, uma análise de particularidades da pós-modernidade, e de transformações promovidas pela contemporaneidade, além das convergências entre cultura popular e cultura pop. Entendendo que essas duas vertentes da cultura se relacionam e se complementam, principalmente em relação ao folclore, lendas e mitos populares, o texto realiza aproximações entre os monstros da lenda do Ipupiara e da obra cinematográfica *A Forma da Água*, no entendimento que a figura do monstro é, por

consequência, o estudo também da humanidade. “Não é por acaso que, na contemporaneidade, diversos estudiosos têm se dedicado a esmiuçar o histórico das criaturas que criamos na literatura, no cinema e na arte em geral”, menciona a autora.

No ensejo de angariar conhecimentos novos, releituras e tratamentos coerentes e responsáveis da matéria literária, apresentamos este *Vozes*. Que seja rica e prazerosa a leitura!

São Luís, Agosto de 2024

Naiara Sales Araújo
Maria Aracy Bonfim
Jerome Branche

MARIA MONFORTE: FORTALEZA E RUÍNAS DO FEMININO QUEIROSIANO

Eliana Kiara Viana Torres (UFC-IFMA)¹

Roseli Barros Cunha (UFC)²

1. INTRODUÇÃO

As ideias expostas neste artigo fazem parte de uma pesquisa mais ampla que venho desenvolvendo ao longo de curso de Doutorado em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e que será aprofundada em minha tese, na qual estudo o romance *Os Maias* (1888) e sua adaptação homônima. Esta pesquisa se debruça sobre os estudos da adaptação, a partir da ótica da teoria do dialogismo intertextual, que enxerga a adaptação como um fenômeno independente, ou seja, que apesar de alimentar-se da obra fonte, é independente dela. A proposta da tese visa analisar as especificidades envolvidas na configuração e reconfiguração das personagens femininas Maria Monforte e Maria Eduarda, do romance e da adaptação televisual *Os Maias* (2001), escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Investigaremos quais caminhos foram reservados às personagens femininas na transposição da obra literária para a adaptação televisiva.

Entretanto o que aqui se apresenta é uma busca por tratar da questão da representação do feminino, especificamente com a personagem Maria Monforte, na obra literária a partir dos pressupostos teóricos de (Bourdieu, 2012) e (Beauvoir, 1980) que possibilitam a discussão acerca do patriarcalismo, de dominação masculina, plantadas no romance pelas vozes distintas de um narrador que altera seu ponto de vista e pelos apontamentos em torno da educação masculina e feminina, no séc. XIX (Reis, 2006; Saffiotti, 1976), como também o lugar do corpo feminino, tendo como aportes teóricos o conceito de corpo (Grosz, 2000) e sua categorização (Xavier, 2007). Por meio desse estudo de representação do feminino, observaremos a prevalência de um olhar masculino para o estudo da condição do feminino na sociedade portuguesa do tempo de Eça, e os destinos reservados às mulheres pelos homens, as atitudes de transgressão que desembocam em caminhos tortuosos a essas mulheres. Tudo isso, trazido por fendas nas quais há reflexos de luz oferecidos pela literatura queirosiana, numa época abundante de repreensão às mulheres.

2. EM TEMPOS DE DITAMES TORTUOSOS

A literatura oferece diferentes maneiras de representação do feminino, essas apontam as diversas formas que a mulher é inserida na sociedade, em épocas distintas. Ao revelar perspectivas de mundo do feminino, dos espaços ocupados ou não por elas, agregando realismo, sonhos, medos, desejos, preconceito, essa mulher é representada nem sempre por ela mesma. Na obra *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós, nos deparamos com a visão sobre a mulher na sociedade portuguesa do séc. XIX, a representação das personagens femininas pelo masculino, a construção e desconstrução da identidade dessas personagens, as condições de marginalização dessas mulheres, o olhar idealizador normativo masculino no séc. XIX tão imperativo no destino delas.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (UFC-IFMA). Formada em Letras Port/Lit. Docente do Instituto Federal do Maranhão (IFMA-Campus Imperatriz). E-mail: kiara.viana@ifma.edu.br

² Professora Doutora do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: roselibc@gmail.com

Dalcastagné afirma que (2010), as questões de representação sempre foram cruciais nos estudos literários, mas na contemporaneidade ganham maior importância, pois essas questões adquiriram consciência de suas reverberações políticas e sociais. Para a autora, um dos sentidos de representar é poder falar em nome do outro, que se faz como um ato político, que pode ser legítimo, mas também autoritário. Outro feitiço existente é a identificação com o outro, como leitor, em situações que viveu um dia, ou que não espera viver, reconhecer-se, ter empatia. Dalcastagné assegura: “reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas”. (Dalcastagné, 2010, p. 42).

O romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós (1845-1900), é associado à estética realista e naturalista. A obra do escritor português consagrou-se com grande relevo no séc. XIX, pois soube retratar as complexidades e os dramas humanos. O romance dividido em dezoito capítulos retrata a sociedade portuguesa do final do séc. XIX: a ociosidade, os homens públicos, a crítica à hipocrisia religiosa, a ironia e a crítica social da pena de Eça de Queirós pintam a sociedade portuguesa a qual o escritor conhecia tão bem.

Eça de Queirós com um olhar atento ao seu tempo e a arquitetura da sociedade portuguesa na qual se inseriu, oferece em *Os Maias* (1888) um painel primoroso das relações sociais, políticas e religiosas que compõem a aristocracia em Portugal. Nesse romance de críticas, Eça envolve a condição feminina, não como prioridade, é certo, mas com relevância, com um olhar sensível àquelas que tinham seus fados sob o poderio masculino. No romance, a edificação de um narrador que oscila entre 3ª e 1ª pessoa, esta última alternando a voz por diferentes personagens masculinos, o texto eciano evidencia as opressões sofridas pelo feminino, naquela sociedade. O discurso masculino dominante demonstrado por meio das vozes narrativas no romance destina às mulheres espaços de submissão, ilustrando a estrutura de uma sociedade patriarcal, seus engendramentos, e toda sua nocividade ao feminino.

Em *Os Maias*, vemos a condição feminina representada em várias personagens, aclarando sobre elas, suas condições desfavoráveis, numa época destinada aos homens e de tortuoso tempo ao feminino. Escolhemos então a personagem Maria Monforte para delineá-la na sociedade lisboeta conservadora e beata, na decadente aristocracia portuguesa tão bem retratada por Eça de Queirós.

3. MONFORTE: QUANDO A FORÇA SE FAZ RESISTÊNCIA

O romance *Os Maias* conta a trágica história de três gerações dessa família concretizada numa linhagem masculina: Afonso, Pedro e Carlos Eduardo. Afonso pai e Pedro filho formam a primeira e segunda gerações.

Os Maias era uma antiga família da Beira, sempre pouco numerosa, sem linhas colaterais, sem parentelas – e agora reduzida a dois varões, o senhor da casa, Afonso da Maia, um velho já, quase um antepassado, mais idoso que o século, e seu neto Carlos que estudava medicina em Coimbra (Queirós, 2014, p. 08).

Na terceira geração, vemos Carlos Eduardo e Maria Eduarda, filhos de Maria Monforte e Pedro da Maia. O destino trágico da família é concretizado nessa geração pelo amor incestuoso e (in)consciente dos irmãos que separados quando crianças, reencontram-se sem saberem de suas verdadeiras histórias.

O romance nos conta a história de Afonso da Maria, o patriarca da família, que é um homem culto e liberal que recebe uma educação inglesa. Afonso e a esposa vivem na Inglaterra, mas retornam a Portugal, onde o filho Pedro é criado. Depois do que se sucede à Pedro, Carlos Eduardo é criado pelo avô, que cresce com uma educação diferente da do

pai Pedro. Estuda medicina em Coimbra e como um jovem sofisticado e conquistador retorna a Lisboa e passa a viver aventuras amorosas até conhecer Maria Eduarda. Carlos é um homem charmoso, culto e bastante popular em Lisboa, e é um diletante, se envolve em vários romances passageiros. Maria Eduarda chega a Lisboa como uma bela e misteriosa mulher, acompanhada de uma criada francesa, uma governanta inglesa para a filha pequena, uma cadelinha e o aparente marido Castro Gomes. Ao comparar as três gerações de *Os Maias*, Reis (2006), não o define como um romance de família típico, mas embrenhado com as questões de Portugal.

Afonso da Maia corresponderia à geração implicada nas lutas liberais; Pedro da Maia identificar-se com um ambiente cultural amolecido por um Romantismo deletério; por fim, Carlos da Maia situar-se-ia no Portugal da Regeneração, país politicamente estabilizado, mas econômica e financeiramente decadente (Reis, 2006, p. 33).

Para Reis (2006), Carlos Eduardo diferente de Pedro não é caracterizado pelo viés naturalista, mas como denomina Reis, como uma caracterização indireta, que se coloca de maneira dinâmica, nos quais os atributos dos personagens são captados de forma gradual, por meio de suas ações no decorrer da narrativa (Reis, 2006, 40). O teórico explica como se dá essa construção na narrativa:

Assim, a vocação de Carlos para a Medicina não é explicada pelo narrador em função de uma qualquer causa hereditária ou ambiental; ela percebe-se quando nos é revelada a brusca atração de Carlos pelas estampas anatômicas descobertas no sótão (p. 87). Da mesma maneira, as características boêmias da Coimbra em que Carlos estuda depreende-se a partir da atividade nela desenvolvida pela personagem (pp.89ss). O bom gosto e atração pelos ambientes sofisticadamente elegantes e requintados ressalta das ações desenvolvidas para decorar o Ramalhete: sob a direção de um arquiteto-decorador inglês, Carlos opta por um projeto que relega para a construção das cachoeiras um compadre de Villaça que pomposamente projetava uma ‘escada aparatosa, flanqueada por duas figuras simbolizando as conquistas da Guiné e da Índia’ (pp. 8 e 9). É igualmente por meio do seu comportamento dispersivo (as armas, os cavalos, o bricabraque, a literatura, etc) que subtilmente é sugerido o diletantismo que conduzirá Carlos à frustração de suas potencialidades (p. 128-129). Mas será sobretudo nos seus contatos sociais que Carlos definirá a sua condição de personagem apesar de tudo superior ao contexto sociocultural em que se insere. (Reis, 2006, p. 40)

Nos primeiros capítulos da obra, Eça nos apresenta a história de Pedro e Maria Monforte. Aquele o único filho de Afonso que não pudera criá-lo como desejara por ceder aos caprichos da esposa, Maria Eduarda Runa, que dera ao filho uma educação beata e romântica. Essa educação lhe resultou em um espírito temeroso e fraco, tornando-o excessivamente frágil. Ao perder a mãe, Pedro cai numa profunda tristeza e febres constantes. Eça lança sua crítica já no início do romance para a educação de Pedro, cuja mãe incutiu-lhe modelos românticos e o fez crescer entre padres e beatas, receita infalível para torná-lo excessivamente romântico, posto que a mãe, como as mulheres da época, recebia uma educação pautada em tais princípios, também transmite ao filho essa educação tida como feminina. Carlos Reis (2016), apresenta a visão de Eça sobre esse tema que perpassa boa parte de seus personagens, e explica como o autor concebia com o olhar de um naturalista, no caso de Pedro, essa visão para o mundo. O professor comenta:

Uma coisa parece clara: a educação religiosa, conservadora, fechada do Pedro da Maia aparece aqui como um dos fatores que explicam a sua degradação e o seu suicídio. E nós podemos dizer que neste momento do romance, que demorou

oito anos para ser terminado, este Eça raciocina ainda como um naturalista: teve esta educação, vive neste ambiente, recolheu traços hereditários que vinham do lado da mãe, e, portanto, só podia dar no que deu – uma pessoa excessivamente emotiva, excessivamente sentimental, emocionalmente débil, que resolve romanticamente o drama da sua vida através do suicídio. (Reis, 2016, p. 17)

Carlos Reis (2006), aponta que o narrador evoca elementos naturalistas na descrição de Pedro da Maia, como características psicofisiológicas, meio social e educação. Reis (2006), ilustra com o trecho:

O Pedrinho, no entanto, estava quase um homem. Ficara pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias; a sua linda face oval d'um trigueiro cálido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis, prontos sempre a humedecer-se, faziam-no assemelhar a um belo árabe. Desenvolvera-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros. Nenhum desejo forte parecera jamais vibrar naquela alma meia adormecida e passiva: só às vezes dizia que gostaria muito de voltar para a Itália. Tomara birra ao Padre Vasques, mas não ousava desobedecer-lhe. Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser resolvia-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso, até aí, fora a paixão pela mãe (Queirós, 2014, p. 21).

Reis (2006), analisa que nessa passagem o narrador nos apresenta os elementos psicossomáticos que justificariam as futuras ações de Pedro, expressos no texto pelo comportamento instável, passivo, a incapacidade de tomar decisões, mas como elemento marcadamente naturalista, o narrador nos aponta a hereditariedade, mostrada no vínculo sanguíneo de Pedro ao avô de sua mãe, ou seja, um parente pertencente à família Runa, e não a família Maia, constatada por Afonso (Reis, 2006, p. 36), como prova o fragmento:

E havia agora uma ideia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande semelhança de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfica: este homem extraordinário, com que na casa se mentia medo às crianças, enlouquecera - e julgando-se Judas enforcara-se n'uma figueira... (Queirós, 2014, p. 22)

Tempos depois, Pedro vê Maria Monforte, numa tarde, em Lisboa, a passar numa caleche azul e como num sobressalto de paixão ardente, já agora amava: “Mas um dia, excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu [...]” (Queirós, 2014, p. 22). Como o personagem shakespeariano, que só bastou um olhar e a paixão arrebatadora e trágica infundiu-lhe todo, assim também sucedeu a Pedro. O narrador como o dramaturgo inglês parece desejar que vejamos os presságios trágicos como sombras que perseguem os membros da família.

Mas a paixão entre Pedro e Maria carregava ameaças ao velho pai fidalgo, que via nessa união uma ameaça aos Maias, ao seu patrimônio e a linhagem aristocrática, já que condenava a origem da amada de Pedro. Monforte recebera a mancha de sangue do pai. Dito de outro modo, a amada de Pedro carregava o estigma negativo oriundo do passado do pai Manuel, que outrora traficava escravos, e servira como feitor numa plantação da Virgínia, fora tanto assim que lhe deram em toda a Lisboa a alcunha de “negreira”. Afonso manifesta todo seu preconceito advindo da sua classe social, e revela-o quando Pedro pede sua bênção para se casar:

Afonso pousou o livro aberto sobre os joelhos, e n'uma voz grave e lenta:

- Não me tinhas falado d'isso... Creio que é a filha d'um assassino, d'um negreiro, a quem chamam também a negreira...

- Meu pai!

Afonso ergueu-se diante d'ele, rígido e inexorável como a encarnação mesma da honra doméstica. (Queirós, 2014, p. 29)

Afonso da Maia, em todo o romance, adota uma postura cientificista, positivista e determinista, muito influenciado pelo seu momento histórico, não se permitindo uma análise dos acontecimentos de forma mais subjetiva, desprezando indivíduos guiados por valores religiosos e sentimentais, o que contrapõe as atitudes e sentimentos do filho Pedro. No entanto, esse racionalismo, esse abandono aos valores decadentes de uma sociedade católica, supersticiosa e romântica não marcam, em seu tempo, um olhar diferenciado ao feminino. O pensamento positivista ilustra essa questão, como afirma Saffioti ao comentar sobre essa corrente de pensamento:

O Positivismo [...] desvincula os papéis femininos dos masculinos, segrega os sexos, reserva a realização da cultura objetiva ao homem. No próprio ato de situar a contribuição feminina no terreno específico impermeabilizam as esferas de atuação dos homens e mulheres, acentua as diferenças entre os seres de um e outro sexo. Não havia, em suma, no sistema positivista, lugar para a libertação da mulher. Sua preeminência moral constituiria meramente um disfarce para sua heteronomia social, econômica e política (Saffioti, 1976, p.115).

O pai de Pedro em sua austeridade intocável não concedera ao filho a sonhada benção ao casamento, despejando apenas desdém a Maria, autenticadas por sua lógica severa e dominadora, visão que pode ser compreendida pelos conceitos de Bourdieu (2012) “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis” (Bourdieu, 2012, p. 46). Mas Pedro revestido por completo da paixão pela Monforte, une-se a ela.

Eça não só crítica a educação recebida por Pedro da Maia, mas também possibilita ao leitor uma reflexão sobre a educação destinada às mulheres, na sociedade portuguesa da época. Nessa primeira parte do romance, o narrador mostra quão danosa era a educação das mulheres, que adentravam numa realidade fantasiosa, provocada pela leitura de romances, que se contrapunha a vida que era reservada a elas numa sociedade na qual o patriarcalismo operava seus desfechos. Os traços da educação romântica dada a Pedro pela mãe, Maria Eduarda Runa, exemplificam e reforçam esse percurso que o narrador nos apresenta. Dos romances que Monforte lia, ficamos sabendo por Alencar, o poeta romântico, de suas predileções literárias, quando este dialoga com Carlos Eduardo sobre sua magnífica mãe “E justamente por causa de um romance que eu lhe emprestara; nesses tempos podia-se emprestar romances a senhoras [...] Tua mãe tinha literatura e da melhor” (Queirós, 2014, p. 132)

Sobre a educação, Eça pauta em suas obras *O primo Basílio*, com a personagem Luísa, e em *O crime do padre Amaro*, com Amélia, esse tema. Ou seja, está presente em muitos de seus romances, e especialmente nos três da fase naturalista. Em *Os Maias*, essa temática está ligada às personagens ao longo do romance, é discutida de maneira pedagógica por alguns personagens como o Conde de Gouvarinho. Mas para Reis (2006), há na obra dois sistemas de educação opostos, o de Pedro e o de Carlos. Pedro que fora educado pelo padre Vasquez representa a educação portuguesa oitocentista e conservadora, uma vez que as regras religiosas, suas punições, o latim como prática pedagógica antiquada e não de forma criativa; e sobretudo o não contato com a natureza, e com as realidades

práticas da vida, pautam a educação do filho de Afonso. Toda essa educação tida na infância reflete em Pedro adulto, a incapacidade de lidar com as adversidades e as frustrações. Já Carlos recebe uma educação inglesa, que privilegia o contato com a natureza, a prática de atividades físicas, aprendizados de línguas vivas, o contato com o exterior em contraste com uma vida enclausurada (Reis, 2006, p. 42).

Maria Monforte tenta, como uma mulher de seu tempo, ser aceita pelo patriarca Afonso, já que veio de uma esfera social não aristocrática, e precisou galgar a posição social por meio do casamento, numa sociedade que oferecia escassos caminhos às mulheres. Pedro e Maria retornam a Lisboa depois da lua de mel na Itália, a partir daí as tentativas de retornar os laços com o fidalgo inflexível se sucedem: com cartas de Pedro ao pai, com o desejo de Maria de dar ao filho o nome do velho, de ir ao encontro de Afonso com o filho pequeno. Um dia vem-lhe a ideia: “ela iria lá com o pequeno, toda vestida de preto, e de repente, atirando-se-lhe aos pés, pedir-lhe-ia a benção para o seu neto! Não podia falhar!” (Queirós, 2014, p. 36). Ao ambicionar imensamente para si e para os filhos o acolhimento do velho Afonso, Maria põe-se numa condição inferior e subjugada às vontades do patriarca.

Nesse embate entre Monforte e Afonso, a representação da figura feminina recebe voz de seu criador. Eça dá a Maria direito a construir sua defesa, de responder aos rechaçamentos imperativos do pai de Pedro, que com uma intransigência e dureza implacáveis não oportunizou a possibilidade de acolhê-la como nora. Em momentos de revolta, o narrador expõe o sentimento de Maria: “E nestes delírios pela filha, brotava, mais amarga, a sua cólera contra Afonso da Maia. Considerava-se então insultada em si mesma e naquele querubim que lhe nascera. Injuriava o velho grosseiramente, chamava-lhe o ‘d.Fuas’, o ‘Barbatanas’³...” (Queirós, 2014, p. 33). No entanto, as ações de Monforte resultam num misto de emoções desencadeadas pela tentativa de ser aceita por Afonso, pois como explica Bourdieu (2012),

Os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para sua própria dominação, (...), assumem muitas vezes a forma de emoções corporais — vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa — ou de paixões e de sentimentos — amor, admiração, respeito —; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais. (Bourdieu, 2012, p. 51).

Maria tem dois filhos com Pedro, mas não se conforma com a rejeição que o velho Afonso da Maia destina a si. Essa atitude de Afonso, que sequer cede a conhecer os netos, isolando-se, vai afetando a convivência entre o casal.

A resistência de Maria Monforte aos ditames impostos pela sociedade lisboeta é manifestada em diferentes momentos. Um deles, quando depois de ter a primeira filha,

³ O primeiro termo “d. Fuas Roupinho” refere-se ao nobre e comandante naval português do séc. XII, que teria sido salvo por Nossa Senhora de Nazaré, já “Barbatanas” viria de barbaçana ou barbacas e indica um ancião. Os dois termos fazem referência a um homem muito velho, ou seja, de outra época. (*Os Maias*, 2014, p.33)

passa a brilhar em suas festas, a maternidade não ofusca seu brilho. Como Helena de Tróia se veste e é cortejada nas *soirées*, na casa de Benfica, que oferecia à sociedade lisboeta

Eram realmente as *soirées* mais alegres de Lisboa [...] em que Maria se mostrava soberanamente bela sob as roupagens clássicas de Helena [...] nas noites mais íntimas, ela costumava vir fumar com os homens uma cigarrilha perfumada. Muitas vezes, na sala de bilhar, as palmas estalaram, vendo-a bater à carambola francesa d. João da Cunha, o grande taco da época (Queirós, 2014, p. 34).

Vemos Maria com um comportamento destoante a uma mulher casada e mãe e exigido pela sociedade da época. O corpo feminino aqui não obedece ou se subjugava aos pareceres masculinos, pelo contrário, rompe com os limites tão fortemente tributados a mulher para obtenção de seu domínio, demonstrado no esplendor de Maria com sua indumentária, e no ato de fumar em público, Reis (2016) comenta esse gesto: “[...] Maria Monforte jogava bilhar com os amigos e fumava uma cigarette, um cigarro. Fumar, para uma mulher desses tempos, era uma coisa que só mesmo em uma intimidade, de grande confiança, mas ainda assim, era um gesto de excesso [...]”, para evidenciar essa fissura comportamental de Maria, Bourdieu comenta sobre o padrão de comportamento feminino (2012),

Todo o trabalho de socialização [à mulher] tende, por conseguinte, a impor-lhe limites, todos eles referentes ao corpo, definido para tal como sagrado, h'aram, e todos devendo ser inscritos nas disposições corporais. É assim que a jovem cabila interiorizava os princípios fundamentais da arte de viver feminina, da boa conduta, inseparavelmente corporal e moral, aprendendo a vestir e usar as diferentes vestimentas que correspondem a seus diferentes estados sucessivos, menina, virgem núbil, esposa, mãe de família, e, adquirindo insensivelmente, tanto por mimetismo inconsciente quanto por obediência expressa, a maneira correta de amarrar sua cintura ou seus cabelos, de mover ou manter imóvel tal ou qual parte de seu corpo ao caminhar, de mostrar o rosto e de dirigir o olhar. (Bourdieu, 2012, p. 37).

Ao estilo de Luísa de *O Primo Basílio*, que também era leitora de romances, Eça prossegue a narrativa apresentando a Maria Monforte um príncipe italiano, jurado de morte, que Pedro ao ferir acidentalmente em uma caçada, hospeda-o na casa de Benfica e mantém estreita amizade com o estrangeiro. Maria, assim como as criadas da casa, encanta-se com o príncipe e foge com ele, deixando uma carta a Pedro: “É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo Maria que me não posso separar dela” (Queirós, 2014, p. 42). Para Beauvoir (1980) “[...] há poucos crimes que acarretam pior castigo do que esse erro generoso: entregar-se por inteiro a outras mãos” (Beauvoir, 1980, p. 434), o desejo de viver plenamente, de ter o direito de se entregar a uma paixão condenará Maria Monforte a solidão e morte, pois como afirma Xavier: “O dilaceramento é inevitável dada a impossibilidade de conciliar ‘o destino de mulher’ com a vocação de ‘ser humano’” (Xavier, 1998, p. 58).

O que se sucede é o suicídio de Pedro, que no romance eciano é claramente ligado à fragilidade excessiva, à dificuldade de encarar as frustrações e perdas, resultados da educação beata que recebera o filho de Afonso.

A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atirou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando, um criado acudia também com uma lanterna. Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão (Queirós, 2014, p. 46).

Tempos depois, o narrador nos apresenta o fado de Maria. Ela, já em Paris conta ao poeta Alencar, da morte do pai, da morte do amante e da vida agora inevitável de cortesã. Vemos então uma quebradura entre o destino de mulher e a realização de seus quereres. Ao perder o italiano e o pai, Maria perde a proteção masculina tão imprescindível à mulher, na sociedade do séc. XIX, evidenciando que não havia escolhas ao feminino fora da estrutura patriarcal, já que sem a proteção de um homem, não havia perspectivas para a mulher. Como uma pena às que transgridem esse ambiente doméstico, o corpo agora é degradado, como para dizer à mulher que não há outro destino que não seja aquele que os homens determinam. O preço a pagar é alto, porque a norma nessa sociedade é o patriarcado, que como explica Piscitelli, “o patriarcado é um sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem” (Piscitelli, 2019, p. 132).

Maria Monforte encontra-se sem caminhos, porque abandona um mundo e não tem estrutura para enfrentar um outro com o qual se depara, um mundo no qual a mulher não é nada sem o amparo de um homem. Impossível viver sozinha em um mundo desconhecido para essa mulher, no qual desconhece as regras. Numa sociedade na qual a mulher é criada para concordar e obedecer, não há como alcançar a dura tarefa da independência. Amar além das fronteiras impostas às mulheres poderia se tornar um erro irrevogável. Nesse sentido, Maria Monforte nos faz refletir sobre o espaço destinado ao feminino na sociedade da segunda metade do séc. XX e Eça de Queirós proporciona, a nós leitores, um repensar da condição da mulher dentro da sociedade portuguesa.

4. AS DESSEMELHANTES TESSITURAS NARRATIVAS

Acrescentamos a essa leitura, a presença de narrador heterodiegético que modifica sua perspectiva de visão no decorrer do romance. Primeiramente, identificamos a narrativa não focalizada ou com focalização zero, caracterizada, segundo Gennete (1972), quando o narrador é onisciente, quando ele diz mais do que sabe qualquer personagem. Em seguida, identificamos a narrativa com focalização interna variável, segundo Gennete (1972), quando a narrativa mostra os acontecimentos filtrados pela consciência de diferentes personagens.

Em *Os Maias*, o narrador onisciente está em toda a parte inicial do romance, na história de Pedro e Maria Monforte, na infância e os estudos de Carlos em Coimbra. Esse narrador, como uma entidade demiurga, conhece todo o passado dos Maias. Mas durante a maior parte da diegese predomina a focalização interna variável, na qual o ponto de vista é assumido por alguns personagens, principalmente Carlos da Maia (Torres, 2022, p. 34). Sobre o ponto de vista no romance, Reis (2006) pontua:

[...] Perspectivar a diegese de certa maneira não é só ver essa diegese por certos pontos; é sobretudo, tomar em relação a ela uma posição afetiva e ideológica determinada. Pelo que facilmente se compreende que, de acordo com essa posição, constituir-se-á uma imagem particular da história, configurada pela subjetividade da entidade por cuja consciência essa história é perspectivada (Reis, 2006, 102).

Segundo Reis (2006), é com Carlos da Maia que a focalização interna ganha significado e profundidade considerável na constituição do discurso do romance. É Carlos que, na maior parte da narrativa, capta a diegese e forma uma imagem configurada pelo seu ponto de vista. Para Reis (2006), essa perspectiva cobre-se de dois momentos importantes no romance: o primeiro, quando temos a visão crítica de Carlos no que se

refere ao espaço social abordado no livro; o segundo, quando seu ponto de vista nos oferece a definição de determinadas personagens, algumas, no início da narrativa, não reveladas pelo narrador onisciente. Dentre essas, é sobretudo a de Maria Eduarda que é predominante no romance, uma vez que os leitores a conhecem a partir da focalização de Carlos e do que sua visão vai progressivamente elaborando (Reis, 2006, p. 112-113).

A subjetividade de Carlos Eduardo operada pela focalização interna na narrativa e despejada sobre Maria Eduarda, torna-a dependente desse olhar. Desde o primeiro momento que o neto de Afonso se depara com aquela figura feminina é esse olhar que vemos sobrelevar. No capítulo VI do romance, vemos nitidamente o olhar de Carlos na descrição valorativa que norteia esse trecho quando com o amigo Craft, no hotel Central, avista a imagem daquela mulher (Torres, 2022, p.35):

Um esplendido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esgueldelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e poseur, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos d'ouro, e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas. O rapaz ao lado, esticado n'um fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Craft murmurou: - Très chic. (Queirós, 2014, p. 129).

Logo depois, o que se presencia é o encontro dos amigos em um gabinete do hotel Central, no qual Ega apresenta Dâmaso a Carlos. No diálogo entre os amigos, Dâmaso diz conhecer o casal Castro Gomes de Paris.

O narrador que acompanha a passagem de Maria Monforte, pelo romance, é onisciente, como uma entidade demiurga conhece todo o passado dos Maias e usa de técnicas narrativas para implantar presságios, analepses e prolepses e o discurso indireto livre (Torres, 2022, p. 34). Este último, toma por muitas vezes, a fala de um personagem embaralhada na do narrador para manifestar defesas, como vemos no trecho: “E onde havia outra em Lisboa, com aquelas toaletes, aquela graça, recebendo tão bem? Que diabo, o mundo marchara, saíra-se já das atitudes empertigadas do século XVI!” (Queirós, 2014, p. 33). É perceptível que o narrador questiona as atitudes de Afonso em relação à Maria Monforte, o porquê de não a aceitar, porque a rejeitara tanto, como um homem do século XVI, ou seja, não conseguindo o fidalgo ver as coisas como um homem de seu tempo. A crítica de Eça a sociedade de sua época e de seus valores decadentes é marcada no discurso do narrador.

5. UM CORPO TODO POR SI

Nos estudos feministas contemporâneos, a temática do corpo é abordada constantemente. O estudo do corpo, suas representações retratadas por diferentes personagens femininas ajudam a compreender o espaço desse corpo no mundo, e que sua desvalorização social favorece a opressão praticada com as mulheres, como afirma Elizabeth Grosz “O feminismo adotou acriticamente muitas das suposições filosóficas em relação ao papel do corpo na vida social, política, cultural, psíquica e sexual” (Grosz, 2000, p. 45).

Grosz (2000, p. 82) sugere na perspectiva feminista de estudo do corpo o abandono da visão cartesiana de mente/corpo como um dualismo e aponta para um entendimento de subjetividade corporificada, de uma corporeidade psíquica. Para a autora “o corpo deve se visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (Grosz, 2000, p. 84).

Elódia Xavier (2007) afirma que o dualismo cartesiano reforça as oposições binárias, que hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um corpo em detrimento do outro. Xavier (2007, p. 25) ainda acrescenta que analisar a representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes. A partir desse pensamento, a autora se propôs a estudar as representações do corpo feminino e seus desdobramentos na vertente de considerar os corpos mais uma concretude histórica, ao invés de uma concretude biológica, evitando definitivamente o essencialismo ou categorias universais (Xavier, 2007, p. 22). A estudiosa então cria tipologias de representação dos corpos a partir de determinadas especificidades, e realiza estudos de narrativas do séc. XX, o que não nos impede de abarcar personagens femininas de outras épocas, visto que há condições imputadas às mulheres que persistem no tempo. As categorias são: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. Maria Monforte representa o corpo degradado.

Ao ter a prostituição como resultado das vicissitudes que a vida lhe impusera, Maria Monforte sente a degradação do próprio corpo, mergulhada na vida decadente de uma cortesã do séc. XIX, que se opõe a ideia de pureza do corpo. Para Xavier (2007), o corpo dito como impuro cristalizado como ideia defendida pelo cristianismo serve como justificativa para marginalização da mulher, “com a desvalorização do corpo a mulher também foi desvalorizada; com o desprezo pelo corpo cresceu também o desprezo pela mulher” (Xavier, 2007, p. 132).

Nos últimos capítulos do romance, descobrimos como se deram os derradeiros anos de Maria Monforte, emergida numa vida de bebidas e prazeres carnavais, deteriorando o corpo e os resquícios de sua dignidade. Como vemos na fala de sua filha Maria Eduarda, ao relatar a história da mãe: “[...] a esse tempo a mamã parecia ir perdendo todo o senso, desarranjada de nervos, quase irresponsável. As dificuldades crescentes estonteavam-na; brigava com as criadas; bebia champagne” (Queirós, 2014, p. 395).

Na descrição do espaço que Monforte ocupava e na descrição de seus amantes, dimensionamos a vida degenerada da personagem, na qual seu corpo é visto como objeto, na vivência de uma sexualidade neurótica, impulsionada pelo excesso de bebida. O espaço comunga com a degradação de Monforte:

A casa da mamã, no parque Monceaux, era na realidade uma casa de jogo – mas recoberta de um luxo sério e fino. Os escudeiros tinham meias de seda; os convidados, com grandes nomes no nobiliário de França, conversavam de corridas, das Tulherias, os discursos do Senado; e as mesas de jogo armavam-se depois como uma distração mais picante [...] A casa descaiu rapidamente n'uma boemia mal dourada e ruidosa. Quando ela madrugava, com os seus hábitos saudáveis do convento, encontrava paletós d'homens por cima dos sofás: no mármore das consoles restavam pontas de charuto entre nodoas de champagne; e n'algun quarto mais retirado ainda tinha o dinheiro d'um baccarat talhado à claridade do sol. Depois uma noite, estando deitada, sentira de repente gritos, uma debandada brusca na escada; veio encontrar a mamã estirada no tapete, desmaiada (Queirós, 2014, p. 394-395).

O destino trágico ao qual a vida lhe encaminhara é marcado pela fugacidade dos amantes e da degradação de seu corpo, submisso às humilhações de quem lhe oportunizava

companhia: “Para satisfazer as exigências de M. de Trevernnes, empenhara as suas joias, e quase todos os dias chorava com ciúmes dele” (Queirós, 2014, p. 395).

O evidente processo de degradação desse corpo feminino representado pela personagem Maria Monforte retrata a força de uma sociedade patriarcal que não oferece saída para uma mulher que se deitara com tantos homens, pois ao se entregar a diversas relações e impulsos sexuais Monforte tem seu corpo degradado e condenado ao vazio, a solidão e a morte.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve análise que propusemos em relação ao feminino, em *Os Maias*, descortina acerca da personagem feminina Maria Monforte, que assim como entre outros romances da literatura eciana é marcada por uma educação romântica, que parece ser uma das críticas insistentes de Eça, porque direciona o destino de muitas mulheres. O Romantismo, em *Os Maias*, não está presente só na educação das mulheres, mas na vida dos jovens idealistas de Portugal, personificado no poeta Alencar, reverberado no final do romance nos diálogos entre Carlos e Eça e em muitos outros. Assim, marca a sociedade portuguesa e, no caso das mulheres, é mais nocivo a elas.

As estruturas da sociedade portuguesa da segunda metade do séc. XIX que são apontadas pelo autor como frágeis, e que sustentam essa sociedade em decadência, evidenciadas pela burguesia que privilegia a hipocrisia religiosa, a pureza e a fidelidade da mulher (e não do homem), o matrimônio, a idealização do amor são o que, no tempo de Eça, constituía Portugal.

E sobre o domínio do patriarcado, o tempo para o feminino é ainda mais espinhoso, porque são estabelecidas as realidades de concordar e obedecer, cujo caminho não pode ser desviado sob pena de julgamentos e exclusões. Em *Os Maias*, o que vemos é o retrato de uma sociedade que marcava o feminino como condutor dos males advindo de uma mistura entre dominação masculina e excessos românticos.

As discussões aqui expostas serão ampliadas nos estudos da minha tese de doutorado, na perspectiva dos estudos comparativistas. Os estudos de cunho comparativo, segundo Carvalho (1991), procuram refletir e analisar os percursos e opções literárias impressas em obras de diferentes épocas, nações e línguas distintas, que por meio do pensamento comparativo e, sem aparentes vínculos, apresentam semelhanças temáticas e estruturais. Ao apresentar a estratégia interdisciplinar, os estudos comparativos mostram a necessidade de adentrar em outras linguagens artísticas para se poder conhecer a natureza do fenômeno analisado. Nesse sentido, Carvalho (1991), afirma “Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si” (Carvalho, 1991, p. 91).

Nesse sentido, minha proposta de pesquisa se dedicará ao intercruzamento dos textos literários e audiovisual, o comparativismo será o procedimento analítico que norteará a investigação dos textos elencados: o romance e a homônima adaptação televisual, bem como o fio condutor utilizado para se estabelecer este confronto será a configuração das personagens Maria Monforte e Maria Eduarda no texto literário, com fito de vislumbrar como elas se reconfiguram na construção imagética da adaptação para a televisão.

7. REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Traducción de Carlos Manzato. Editorial Lumen, 1972.

GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, 2000.

PESCITELLI, Adriana. et al. **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Carlos. Entrevista com Carlos Reis, Professor Catedrático da Universidade de Coimbra. Entrevista concedida a Sérgio Nazar David e Sílvio César dos Santos Alves. **Palimpsesto**. Nº 22. Ano 15. 2016. p. 259-281.

_____. Carlos. **Introdução à Leitura d'Os Maias**. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

TORRES, Eliana Kiara Viana; CUNHA, Roseli. **Da pena à câmera: urdiduras narrativas na minissérie Os Maias (2001)**. Revista Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.8, n.12, p.27-42, 2022.

XAVIER, Elódia. **Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro. Record: Rosa dos Tempos. 1998.

_____. Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ESCREVIVÊNCIA E INTERSECCIONALIDADE NA POESIA DE SLAM “A SOLIDÃO TEM COR, A SOLIDÃO É PRETA” DE MIDRIA

Thaina de Santana Alencar (UNIOESTE)¹

1. PALAVRAS INICIAIS

A literatura tradicional tende a desaguar em narrativas unilaterais, que, por vezes, exclui vozes e experiências importantes. Tal problemática abre portas para pensar em alternativas que rompam com a norma. Dessa forma, a literatura marginal periférica é uma ferramenta essencial na reversão do citado quadro, já que ajuda a abrir caminhos que potencializam as vozes de grupos historicamente discriminados na sociedade e oferece perspectivas que ampliam o debate sobre questões sociais e culturais.

Nesse sentido, o *slam poetry*, um movimento que no Brasil emerge das margens e utiliza a poesia falada para se construir e se colocar em cena, está alinhada à proposta trazida pela literatura marginal periférica em romper com o cânone literário. As expressões artísticas abordam temas pouco visibilizados pela literatura tradicional, dando voz às comunidades que, no geral, são apagadas ou sub-representadas pela literatura canônica. Por compartilharem uma essência comum de resistência e subversão, a literatura marginal periférica e o *slam* refletem nuances da realidade das periferias urbanas e trazem à tona questões sociais cruciais como desigualdade, exclusão, injustiça, solidão, entre outras.

Desse modo, a pesquisa objetiva analisar a poesia de *slam* “A solidão tem cor, a solidão é preta”, da artista Midria, para compreender aspectos discursivos que conectam a obra à realidade social vivenciada sobretudo por mulheres pretas no contexto brasileiro. A análise se concentra em como a *slammer* articula sua escrevivência no poema com interseções entre raça e gênero. Não se observa apenas o texto, mas também o contexto e a performance de Midria enquanto declama, capturada por um vídeo que se encontra na plataforma Youtube. Para isso, será realizada uma investigação que preza o viés sociológico da poesia, observando de forma detalhada as técnicas poéticas empregadas por Midria, incluindo a utilização de metáforas, símbolos e a performance oral, elementos que contribuem para a construção de uma narrativa carregada de potência.

O presente trabalho é relevante, pois articula o movimento *slam* ao meio universitário. Embora o *slam* tenha começado a ganhar espaço como tema de pesquisas acadêmicas, o avanço em sua visibilidade e reconhecimento dentro do ambiente universitário ainda ocorre de maneira gradual. Portanto, ao transformar o movimento *slam poetry* em objeto de estudo, com um enfoque sociológico na análise de um poema que aborda a solidão, busca-se evidenciar a importância desse gênero como uma forma de expressão artística que dialoga profundamente com as dinâmicas sociais contemporâneas. Essa abordagem é fundamental para demonstrar como as experiências individuais de solidão, frequentemente retratadas nas performances de *slam*, são moldadas e influenciadas por contextos sociais mais amplos. A escolha de um viés sociológico permite uma análise que transcende a mera apreciação estética da poesia, trazendo uma compreensão mais complexa e multifacetada das interações sociais e das identidades que emergem a partir dessas narrativas poéticas. Além disso, o estudo do *slam poetry* no contexto acadêmico

¹ Doutoranda no PPGL (UNIOESTE), Mestre Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (UNILA) e Bacharel em Letras, Artes e Mediação Cultural (UNILA), thaina.desalencar@gmail.com.

contribui para a ampliação dos horizontes da pesquisa literária e cultural, promovendo novas perspectivas analíticas. Ao documentar e analisar as performances de *slam*, o trabalho também desempenha um papel crucial na preservação e valorização dessa forma de arte.

Por se tratar de uma pesquisa que busca compreender fenômenos complexos e subjetivos, como a experiência da solidão e a intersecção de raça e gênero, a metodologia de investigação adotada para este estudo é de natureza qualitativa, instrumentalizada através da pesquisa bibliográfica. O levantamento bibliográfico incluirá artigos acadêmicos e livros, bem como materiais disponíveis em plataformas digitais e registros audiovisuais de performances de *slam*. Tal abordagem permite uma análise aprofundada dos aspectos discursivos e contextuais presentes na poesia de Midria.

A fundamentação teórica se baseia nas ideias das escritoras Conceição Evaristo (2020), Carla Akotirene (2020), Vilma Piedade (2017) e Lélia Gonzalez (1983), que fornecem ferramentas conceituais importantes no presente estudo, como escrevivência, dororidade e interseccionalidade.

O texto se divide em cinco seções, incluindo a introdução e considerações finais, sem contar com as referências bibliográficas. A seção após a presente introdução realiza uma revisão sobre o movimento *slam poetry*, com foco em sua origem, evolução e impacto social, especificamente no contexto do Brasil, relacionando-o com a literatura marginal periférica. Na terceira seção, promove-se um diálogo bibliográfico entre os conceitos de escrevivência, dororidade e interseccionalidade que serão fundamentais para contextualizar e aprofundar a discussão, fornecendo uma base teórica robusta para a análise. Na quarta, analisa-se o poema “A solidão tem cor, a solidão é preta” através das bases teóricas escolhidas, articuladas ainda com uma investigação das técnicas poéticas empregadas por Midria, explorando como elementos literários foram utilizados pela autora Midria para transmitir mensagens pontuais sobre gênero e raça. Finalmente, na quinta seção, retomam-se as ideias iniciais do texto, seguidas das conclusões obtidas.

Dessa forma, o estudo abordará como o contexto histórico e sociocultural das mulheres pretas no Brasil influencia e é refletido na obra, proporcionando uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais que perpetuam a solidão e a exclusão. A perspectiva da interseccionalidade, da dororidade e da escrevivência serão cruciais aqui, permitindo a análise das múltiplas formas de opressão que se entrecruzam e moldam a experiência de solidão das mulheres pretas e como essas perspectivas de grupos marginalizados se utilizam de movimentos artísticos marginalizados para alçarem discussões em torno de suas próprias escrevivências. A pesquisa também explora o papel do *slam* como um movimento de resistência e expressão, destacando como artistas como Midria utilizam a poesia falada para derrubar estereótipos e reivindicar um espaço de voz e visibilidade.

O trabalho visa evidenciar a importância do *slam poetry* não apenas como uma forma de arte, mas como um meio de transformação social e empoderamento para grupos historicamente marginalizados. Finalmente, ao situar o poema de Midria no contexto da literatura marginal periférica, a análise buscará ilustrar como essa forma de expressão contribui para a ampliação da promoção de uma literatura mais representativa das diversas experiências humanas. Assim, este estudo espera trazer uma contribuição significativa para a compreensão das interrelações entre arte, identidade e sociedade, reforçando a relevância acadêmica e cultural do *slam*. Ao enfatizar a escrevivência, a dororidade e a interseccionalidade, este trabalho não apenas valoriza a autenticidade e a profundidade das experiências narradas na poesia de Midria, mas também ressalta a importância de uma abordagem multifacetada na análise de obras literárias que emergem de contextos marginalizados.

Em síntese, pensando na importância de produções marginalizadas partirem das perspectivas dos próprios grupos marginalizados, se prima por identificar como a obra analisada aborda questões como solidão, injustiça, gênero e raça. Assim, espera-se não apenas enriquecer o debate acadêmico ao incluir o *slam poetry* como objeto de investigação, mas também sublinhar a interseção entre arte e sociedade, mostrando como a poesia performática dialoga com as realidades sociais, ao mesmo tempo que é um apoio para a expressão de vozes diversas e, muitas vezes, silenciadas.

2. O MOVIMENTO SLAM E LITERATURA MARGINAL PERIFÉRICA

O movimento *slam poetry*, também conhecido como poesia *slam*, tem se consolidado como uma importante forma de expressão artística e resistência cultural no Brasil. Originado nos Estados Unidos na década de 1980 por Marc Kelly Smith, o *slam poetry* chegou ao Brasil nos anos 2000, ganhando adeptos em todo o país. Caracterizado por competições de poesia falada, onde poetas apresentam suas obras de maneira performática, o movimento tem atraído uma gama de vozes marginalizadas, que constroem seus repertórios através das escritas e testemunhos, o que, por consequência, mobiliza dentro das obras, questões sociais, raciais e de gênero.

A idealizadora do movimento *slam* em solo nacional, Roberta Estrela D'Álva (2019), explica que no Brasil, o *slam* é introduzido em 2008, em São Paulo, através do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, realizado juntamente ao coletivo artístico Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

Desde então, a modalidade se espalhou por diversas cidades brasileiras, com *slams* sendo organizados em espaços públicos, centros culturais e escolas. O movimento é um espaço democrático para a expressão artística, onde a diversidade de vozes e experiências é valorizada. Poetas de diferentes origens sociais e étnico-raciais utilizam o *slam* como um meio de compartilhar suas histórias e denunciar injustiças.

A poesia *slam* no Brasil é marcada por uma forte carga política. Temas como racismo, desigualdade social, violência de gênero, LGBTQIA+fobia e outras formas de opressão são frequentemente abordados nas performances. Poetas como Mel Duarte, Luz Ribeiro, Emerson Alcalde, Midria e Roberta Estrela D'Alva são alguns dos nomes que se destacam no cenário do *slam poetry* brasileiro, trazendo à tona questões urgentes e muitas vezes silenciadas pela sociedade. É importante destacar que a performance oral é um elemento crucial do *slam*, ou seja, é de suma relevância não apenas o que se diz, mas como se diz, como se utiliza o ritmo, entonação e gestos para amplificar o impacto das palavras proferidas.

Outro destaque relativo à relevância do movimento, é que o *slam poetry* tem desempenhado um papel significativo na promoção da literatura e da cultura periférica, contribuindo para a inclusão de vozes secularmente apagadas pela literatura tradicional.

Além de ser uma ferramenta de empoderamento pessoal, o *slam* também serve como uma fonte pedagógica de educação e conscientização social. Há *slams* que promovem oficinas e eventos educativos em escolas e comunidades, incentivando jovens a desenvolverem suas habilidades de escrita e expressão oral. O reconhecimento do *slam poetry* em festivais literários e eventos culturais também têm ajudado a legitimar essa forma de arte no cenário cultural brasileiro.

O *slam poetry*, como forma de expressão artística e cultural, tem se articulado de maneira intensa e produtiva com diversos outros movimentos periféricos no Brasil. Os festivais literários como a FLUP (Festa Literária das Periferias), criada visando promover a literatura nas periferias e dar visibilidade a autores e artistas ignorados pelos grandes eventos literários e as editoras periféricas que produzem livros cartoneros de forma

independente e coletiva, são algumas das manifestações culturais com as quais o *slam poetry* dialoga e colabora. Destaca-se que todos esses movimentos são atravessados pela literatura marginal periférica.

É extremamente importante destacar que a literatura marginal no Brasil pode ser dividida em diferentes períodos e movimentos, cada um com suas características distintas e objetivos específicos. Dois desses movimentos são a literatura marginal associada a Paulo Leminski e à Geração Mimeógrafo, e a literatura marginal periférica contemporânea, a qual esse texto se dedica a observar. Nesse sentido,

O termo marginal, na literatura brasileira, aparece na década de 1970, com a Poesia Marginal ou a Geração do Mimeógrafo, representada pelos poetas Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminski, Francisco Alvim e Chacal, em sua maioria oriundos da cidade do Rio de Janeiro, de classes média e alta. No que se refere à definição desse termo na literatura, está ligada a escritores considerados à margem do circuito editorial, à subversão do poder acadêmico e linguístico e à representação das classes desfavorecidas (Eble; Lamar, 2015, p. 194).

Embora o citado movimento e o movimento contemporâneo compartilhem o termo "marginal" é uma postura de resistência à tradição literária; eles diferem significativamente em termos de contexto histórico, abordagem estética e foco temático. Destaca-se que

No final da década de 1990, surgiu, novamente, na literatura brasileira, a nomenclatura marginal para representar um novo grupo de escritores, agora escritores representantes da própria periferia, principalmente a de São Paulo, tendo, como temática, a periferia, a cultura hip hop, os problemas sociais, entre outros (Eble; Lamar, 2015, p. 194).

Assim, feita a distinção entre os movimentos literários marginais, enfatiza-se que a literatura marginal periférica, a qual esse texto se refere, é o movimento literário que emergiu das periferias urbanas, trazendo à tona as vozes e experiências das comunidades marginalizadas.

O movimento é impulsionado pela necessidade de representações autênticas das realidades das periferias brasileiras e nasce em um contexto de exclusão social e cultural, onde as vozes das comunidades periféricas eram frequentemente silenciadas ou distorcidas pelas narrativas predominantes. O acesso limitado aos meios tradicionais de publicação levou os autores marginais a criarem suas próprias plataformas de divulgação, como fanzines, saraus, editoras periféricas e coletivos literários.

Um dos nomes mais conhecidos da literatura marginal periférica é o de Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), autor de *Capão Pecado* (2000), um romance lançado em 1997, pela editora Labortexto, que retrata a vivências e experiências do autor como morador do Capão Redondo, periferia de São Paulo (Eble; Lamar, 2015). Outro expoente é Sérgio Vaz, fundador do Sarau da Cooperifa, um dos mais importantes saraus de poesia da periferia de São Paulo. Autor de diversas obras, incluindo *Colecionador de Pedras* (2006), Vaz é conhecido por seu trabalho em prol da democratização da cultura e da literatura. Outra figura icônica do universo da literatura marginal periférica é a escritora Conceição Evaristo. Quando se pensa em literatura marginal periférica, outro nome importante é o de Carolina Maria de Jesus. Embora anterior ao movimento contemporâneo, a autora é uma figura emblemática cujas obras, como *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* (1960), continuam a influenciar a literatura marginal periférica. Seu trabalho traz uma perspectiva inigualável sobre a vida na favela e é uma referência essencial para os escritores marginais periféricos.

Compreendendo o movimento de literatura marginal periférica como potente e político, se destaca a importância do *slam poetry*, que compartilha o mesmo compromisso com a representação e a denúncia das desigualdades sociais. Poetas de *slam* abordam temas como racismo, pobreza, violência e exclusão, temas que também são centrais na literatura marginal periférica.

Tanto a literatura marginal periférica, quanto o *slam* no Brasil representam uma importante junção entre arte e ativismo político. Ao abordar temas cruciais e promover a reflexão crítica, a literatura marginal periférica e o *slam* não só enriquecem o panorama literário do país, mas também contribuem para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Em um contexto de crescentes desafios sociais e políticos, a literatura marginal periférica e o *slam poetry* são importantes ferramentas contemporâneas de transformação que emergem das periferias.

Desse modo, essas interações entre o movimento *slam* e a literatura marginal periférica fortalecem a cultura periférica, promovendo a inclusão e a valorização das experiências marginalizadas. Juntos, esses movimentos subvertem as estruturas tradicionais de poder e criam novas formas de expressão e participação cultural de sujeitos que, atualmente, podem produzir literatura que faz sentido em seus contextos, há tanto tempo silenciados.

3. DIÁLOGOS BIBLIOGRÁFICOS: OS CONCEITOS DE INTERSECCIONALIDADE, DORORIDADE E ESCRIVIVÊNCIA

A poesia de *slam* "A solidão tem cor, a solidão é preta" de Midria, logo no título, nos dá pistas sobre a temática da obra: a solidão preta. Este título sugere uma reflexão profunda sobre a experiência de solidão vivida pela mulher preta, delineando um espaço de exclusão e marginalização enraizado em séculos de opressão. Para realizar uma análise mais robusta e contextualizada desta obra, é imprescindível recorrer aos caminhos epistemológicos arduamente traçados por feministas pretas. Essas intelectuais e ativistas problematizam o lugar que a mulher preta ocupa nas pirâmides sociais, especialmente no Brasil, a partir do legado do processo de colonização e escravização nas Américas. Dessa forma, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Carla Akotirene, Vilma Piedade, entre outras, têm sido fundamentais na construção de um arcabouço teórico e crítico que ilumina as intersecções entre raça, gênero e classe.

Uma das contribuições do feminismo negro para discussões sobre sobreposições de categorias sociais é a do conceito de interseccionalidade. Como pontua Akotirene (2020), a interseccionalidade, desenvolvida pela estadunidense Kimberlé Crenshaw, é um conceito criado por feministas pretas, cujas vivências e reivindicações intelectuais foram historicamente ignoradas tanto pelo feminismo tradicional, que prioriza mulheres brancas, quanto pelo movimento antirracista, que no geral, prioriza as questões enfrentadas por homens pretos. Além disso, a interseccionalidade não foi uma criação dos Estados Unidos. Akotirene (2020), baseada nas ideias de Bouteldja, recapitula que os colonizadores e racistas foram os pioneiros em usar a sobreposição de diferentes estruturas para criar hierarquias com bases étnicas, raciais e de gênero.

Antes mesmo do conceito de interseccionalidade ser cunhado nos EUA, Lélia Gonzalez (1983) já fazia uma discussão similar em seus estudos, envolvendo questões atreladas ao racismo e sexismo no Brasil e em como fatores como o mito da democracia racial acabavam por impactar de forma significativa as mulheres pretas. Gonzalez pontua que enquanto há uma exaltação superficial da mulata exibida no carnaval, no dia a dia, essa mesma mulher é transfigurada pela estrutura racista e sexista, na empregada doméstica. É a mulher preta anônima, moradora das periferias, quem sofre mais profundamente os

impactos da estrutura racista, “Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha” (Gonzalez, 1983, p. 231). A mulher preta carrega, assim, uma solidão que vai além da mera ausência de companhia, mas que abarca a falta de reconhecimento e apoio em uma sociedade que continuamente a isola, sexualiza e marginaliza.

Desse modo, “a interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem” (Akotirene, 2020, p. 37). Nesse contexto, o conceito de dororidade, desenvolvido por Vilma Piedade (2017), emerge como uma ferramenta crucial para entender a solidariedade entre mulheres pretas. A dororidade reconhece a intersecção dessas opressões e promove uma união baseada na experiência compartilhada de dor e resistência, fortalecendo a luta contra as hierarquias impostas pela colonialidade e racismo estrutural. Logo no início da obra, Piedade (2017) enfatiza que seu texto é escrito em pretuguês, conceito de Lélia Gonzalez, que reconhece as influências negras e indígenas na formação cultural brasileira, inclusive na língua que se fala no Brasil.

De sóror, sororidade vem do latim e quer dizer irmãs. No feminismo tradicional, é muito comum escutar a palavra em questão, sugerindo o apoio entre as mulheres. A pensadora Vilma Piedade, dessa forma, propõem o conceito de dororidade, que deriva da palavra dor, para se referir às experiências específicas de mulheres pretas, e argumenta: “Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (Piedade, 2017, p. 16). Assim, as dores trazidas pela autora estão enraizadas na história de escravidão, colonização e racismo estrutural que continua a moldar a vida das mulheres pretas hoje e uma das formas encontradas por mulheres pretas para expor essas dores a fim de saná-las, é através da escrevivência.

Nesse contexto, o conceito de escrevivência, formulado por Conceição Evaristo, complementa a dororidade no presente trabalho, pois revela a importância da narrativa de mulheres pretas. Como pontua a autora,

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo, 2020, p. 30).

A escrevivência transcende a simples escrita ao transformar-se em um ato de resistência e afirmação e por meio dela, as mulheres pretas reivindicam e ressignificam suas histórias, rompendo com o silêncio imposto pelo passado escravocrata.

Em suma, através de suas escrevivências, as mulheres pretas desvelam e desafiam as opressões, os silenciamentos, e as tentativas de apagamento histórico. Assim, entrelaçar os caminhos epistemológicos da interseccionalidade, da dororidade e da escrevivência, cria rachaduras nas estruturas racistas e oferece um meio de fortalecimento através da partilha das vivências, angústias, solidões, amores e dores coletivas.

4. ANÁLISE DE “A SOLIDÃO TEM COR, A SOLIDÃO É PRETA”

A presente análise observa “A solidão tem cor, a solidão é preta” da artista Midria. De São Paulo, Midria é autora dos livros *Cartas de amor para mulheres negras* (2022) e *Desamada: Um corpo à espera do amor* (2023). Afirmo na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) 2022, que escreve primeiramente para si, como um lembrete. Prossegue dizendo que os temas mencionados em sua escrita, são, antes de tudo, para a Midria adolescente (Canal Arte1, 2023). No ano seguinte, na FLIP 2023, conta que percebeu, em um determinado momento, que escrevia muito sobre solidão (Grupo Editorial Record, 2024). A temática é frequentemente explorada por diversas escritoras pretas, provavelmente por refletir uma realidade profundamente enraizada nas experiências das mulheres pretas, resultado de um histórico de racismo, sexismo e exclusão social.

Nesse sentido, como mencionado, o objetivo da análise é compreender aspectos que conectam a obra à realidade social experienciada por mulheres pretas no Brasil, concentrando-se em como Midria articula sua escrevivência no poema com intersecções entre raça e gênero, a partir não apenas do texto, mas também da performance da *slammer*.

Trazer para a academia linguagens como a do *slam poetry* é um desafio significativo, já que o movimento *slam* não se restringe apenas à palavra escrita, sendo a oralidade e a performance partes essenciais da expressão artística. Capturar a emoção e a intensidade de uma performance, que muitas vezes é registrada em audiovisual, e traduzi-la para um texto acadêmico, requer abordagens sensíveis. Dessa forma, é importante atentar-se a performance no *slam*, considerando-a tão crucial quanto a própria poesia.

Pontua-se que os *slammers* usam a voz, o ritmo, a entonação, os gestos e a presença física para transmitir emoções e significados que vão além das palavras escritas e faladas, e que isso é tão valioso nessa pesquisa, quanto o texto escrito. No entanto, a transposição da riqueza sensorial de uma performance de *slam* para um texto acadêmico pode resultar em uma perda significativa de autenticidade. Assim, compreendendo o desafio em apresentar os elementos performáticos da apresentação de Midria em um texto escrito, adota-se uma análise que também se encarrega de descrever pontos importantes da performance, como expressões, gestos e entonações da artista.

Desse modo, é importante dizer ainda que o texto analisado foi extraído e transcrito de um vídeo depositado na plataforma YouTube, onde a poeta e *slammer* Midria realiza sua performance. O vídeo é parte do *Manos e Minas*, um programa de televisão brasileiro produzido e exibido pela emissora TV Cultura. Nele, o destaque é da cultura preta e de expressões como o rap, o samba, o grafite, o break e o próprio *slam*. Considerando o exposto, apresenta-se o texto examinado, transcrito por essa pesquisadora, seguido da análise:

A solidão tem cor, a solidão é preta

Preta, não esquece de se amar
Ô preta, não esquece de se amar
Porque o mundo te espanca, mas...
A solidão tem cor, a solidão é preta
A solidão é preta e tem bu...
A solidão da mulher preta é uma espécie de maldita herança
Que nos persegue incessantemente
Passando de geração em geração.
Diferentemente da reparação histórica
Que já se atrasa 130 anos pós-abolição
A solidão da mulher preta
Muito pelo contrário, ela é presente
Sempre voz, e sempre sombra
Espectro branco que nos ronda e diz:
"Preta, só."

E já cochichava o ditado no ouvido do imaginário popular
 Que a branca é pra casar
 A mulata é pra...
 E a preta, pra trabalhar.
 A solidão da mulher preta
 Começa com a solidão da menina preta
 Por ser preterida desde a infância
 Com a menina que ainda criança
 Descobre que pro mundo de padrões estéticos europeizados
 O seu nariz, o seu cabelo, a sua cor
 São todos fatores biológicos subvertidos
 Em um único significado social:
 Em só, lidão
 Mimimi isso aí, viu
 A solidão da mulher preta
 Pra alguns já é um problema do passado
 Solucionado com a invenção
 Do relacionamento etnocentrado
 Mas a verdade é que
 Enquanto tem muito pretinho chave requisitado no rolê
 As pretas de novo são sobra
 Ainda mais se do padrão tombamento estiverem fora
 E o que se repete é a velha história
 Do amor sem profundidade,
 Da mulher preta abandonada
 Assim que chega a maternidade
 Da boa e velha palmitagem
 A solidão da mulher preta não é só da vida amorosa
 É sobre ser o elefante branco na sala
 É sobre ainda sendo acompanhada
 Se sentir sempre tão só
 Ah, mas que poesia triste
 Eu bem que queria escrever poesia de amor
 Mas a solidão da mulher preta
 Ela não me deixou
 Ela me deixou só
 Sozinha (Manos e Minas, 2018).

Midria inicia com um canto. No palco, surge de olhos fechados, entoando três versos que incentivam outras mulheres pretas a não se esquecerem do amor-próprio. Este imperativo estabelece um tom de resistência e sobrevivência em face das adversidades impostas pelo racismo. A frase seguinte "Porque o mundo te espanca" sintetiza a violência sistêmica e cotidiana enfrentada pelas mulheres pretas. O canto cessa, seus olhos se abrem, e suas mãos se cruzam em um gesto simbólico, indicando que os caminhos para as palavras seguintes estão abertos.

A melodia inicial dá lugar à seriedade de palavras que denunciam que a solidão tem cor: preta. No contexto brasileiro, alguns podem se questionar os motivos do uso da palavra "preta", ao invés de "negra", forma mais popular para se referir aos sujeitos brasileiros afrodiáspóricos. A esse respeito, reflete Vilma Piedade (2017, p. 20) "Digo Pretas e não negras para não continuar alimentando a base estrutural da Opressão provocada pelo Racismo". Assim, ao se autodefinirem como pretas, algumas autoras pretas se posicionam de maneira contrária ao projeto de dominação racial da branquitude, que emprega o termo "negro" como uma estratégia de perpetuação da opressão racial.

Midria revela em seguida que a solidão está intrinsecamente ligada a um corpo específico. Ela afirma que "a solidão é preta e tem bu...", interrompendo a palavra final de forma ambígua, sugerindo que se refere à forma popular no Brasil de nomear a vulva. A

linguagem é direta, utilizando tanto a norma culta quanto expressões coloquiais. O poema é composto por uma estrutura livre, sem uma métrica fixa ou rimas regulares, o que reflete a espontaneidade do discurso. Há ao longo do poema, a repetição das frases "A solidão da mulher preta", que atua como um refrão que reforça o tema central e cria um ritmo que guia o ouvinte/leitor através das várias facetas da solidão que são descritas.

A solidão é apresentada não apenas como uma condição emocional, mas como uma “maldita herança”, consequência de um histórico de racismo e exclusão que persiste durante gerações. Nessa perspectiva, é importante se atentar ao processo de colonização e a escravização transatlântica e as cicatrizes profundas que deixaram nas estruturas sociais das Américas. No Brasil, onde a herança escravocrata é realidade, a colonização, escravização e a abolição sem reparação criaram um sistema de desigualdade e hierarquia social que persiste até os dias atuais. Ao falar sobre a solidão, descrita como uma “maldita herança”, Midria se utiliza da ironia para contrastá-la com a reparação histórica que, embora prometida, nunca se concretizou plenamente. Essa herança é marcada por uma presença constante e opressiva, simbolizada pelo "espectro branco" que perpetua a exclusão.

Ainda de forma irônica, Midria traz uma referência a um ditado brasileiro popularizado por Freyre (2000) em uma de suas obras mais conhecidas, *Casa Grande e Senzala*, lançada em 1933. Sobre o ditado, comenta o próprio autor em prefácio a 1ª edição:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas” (Freyre, 2000, p. 36).

O trecho evidencia os estereótipos raciais profundamente enraizados na sociedade brasileira, e como eles atingem de forma mais pungente as mulheres pretas.

Mantendo a expressão de seriedade, Midria adverte que a infância da menina preta é marcada pela rejeição devido aos padrões estéticos eurocêtricos, uma forma de violência simbólica que perpetua a solidão desde cedo. Como uma mulher preta, se nota que o trecho toca profundamente a autora, demonstrando que embora se baseie em vivências pessoais, a escrevivência vai além do âmbito individual, para se tornar uma experiência coletiva, refletindo não apenas as histórias particulares, mas também as experiências compartilhadas por muitas mulheres pretas ao longo da vida, da história, das gerações.

Representando a voz daqueles que ouvem o discurso e não se importam com o problema exposto, a poeta, com voz de desdém, insere no poema a frase “mimimi isso aí, viu”. A expressão informal e pejorativa “mimimi” é usada no Brasil para descrever reclamações ou queixas consideradas excessivas, exageradas ou sem fundamento significativo. A palavra imita o som de alguém reclamando ou choramingando de maneira repetitiva e sugere que a pessoa está se queixando sem razão válida. Em seguida, ainda utilizando a ironia como ferramenta, tece uma crítica ao "relacionamento etnocentrado", que para muitos se tornou uma espécie de solução contemporânea para acabar com a solidão da mulher preta. A crítica indica que mesmo dentro da comunidade negra, as mulheres são muitas vezes marginalizadas e preteridas, sobrando a elas apenas a velha história do amor sem profundidade, do abandono na maternidade, entre outras. Após isso, Midria menciona a "boa e velha palmitagem", termo que atualmente circula entre pessoas

negras no Brasil e, no geral, se refere à preferência de homens pretos por parceiras brancas, contribuindo para a exclusão das mulheres pretas do afeto e da intimidade.

A poetisa destaca no poema, que a solidão da mulher preta vai além da vida amorosa. Entre gesticulações e expressões de seriedade, pontua que a solidão da mulher preta é sobre ser o "elefante branco na sala", uma metáfora, que, na prática, é utilizada para descrever situações em que um problema óbvio e importante é ignorado. Assim, na escrevivência de Midria, é constante a percepção de não pertencimento das mulheres pretas, ainda mesmo quando acompanhadas. Essa solidão social é uma forma de isolamento que transcende o âmbito pessoal, afetando todas as esferas da vida.

Nas frases finais, Midria, ironicamente, novamente se utiliza da voz daqueles que não se importam com o exposto através dos dizeres “Ah, mas que poesia triste” e finaliza respondendo “Eu bem que queria escrever poesia de amor/Mas a solidão da mulher preta/Ela não me deixou/Ela me deixou só/Sozinha”. É interessante notar que apenas no final do poema é que a narrativa se transfigura em um discurso em primeira pessoa. Se colocar no texto, na narrativa, mostra como a escrevivência de Midria reflete uma identidade coletiva formada pela intersecção de raça, gênero e classe, revelando as dificuldades, opressões, mas também a resiliência das mulheres pretas frente a problemas estruturais que parecem ser relevantes, no geral, apenas para elas mesmas. Compreendendo o exposto, trago as palavras de Vilma Piedade (2017), que elucida a importância do conceito de dororidade:

Quando eu argumentei que Dororidade carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, têm um agravo nessa Dor, agravo provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra a Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a Dororidade (Piedade, 2019, p. 46).

Assim, destaca-se a importância de trazer para a presente análise, ferramentas conceituais criadas por e para mulheres pretas.

Em suma, “A solidão tem cor, a solidão é preta” é uma poderosa obra que dá voz às experiências de solidão e exclusão das mulheres pretas. O poema combina uma análise crítica das estruturas sociais racistas e sexistas com um apelo emocionado à resistência e ao amor-próprio proposto no início com o canto de Midria. Através de sua linguagem expressiva e temática relevante, a obra não só denuncia injustiças, mas também busca empoderar ouvintes e leitoras. A profundidade do poema reside em sua capacidade de conectar a dor pessoal da escrevivência à crítica social, tornando-se um manifesto poético contra a opressão racial e de gênero.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa examinou a poesia *slam* “A solidão tem cor, a solidão é preta”, da artista Midria, para compreender como a obra se conecta à realidade das mulheres pretas no contexto brasileiro. A análise observou como Midria articula a escrevivência no poema com as intersecções entre raça e gênero, desvelando nuances da dororidade em sua obra. Além do texto, o estudo considerou para a análise, a performance de Midria ao declamar a poesia, registrada em audiovisual e disponível na plataforma de vídeos YouTube.

O estudo realizou uma revisão da literatura sobre o movimento *slam poetry* no contexto do Brasil, traçando relação com a literatura marginal periférica. Evidenciou-se, desse modo, a importância do *slam* não apenas como uma forma de arte, mas como um meio de transformação social e empoderamento para grupos historicamente

marginalizados. Situar a poesia de Midria no contexto da literatura marginal periférica, mostrou como a literatura das margens contribui para a promoção de uma literatura mais representativa das diversidades, já que a literatura marginal periférica confronta a literatura canônica de várias maneiras. Pode-se notar que o poema de Midria vai além das normas estéticas e temáticas estabelecidas pela literatura tradicional, apresentando novas formas de expressão e narrativas culturais e sociais do Brasil, antes invisibilizadas. Se ressalta a importância do trabalho, pois aproxima o movimento *slam* e a literatura marginal periférica do ambiente acadêmico, fortalecendo a junção entre o universo social e universitário.

A promoção de um diálogo bibliográfico entre as escritoras Conceição Evaristo, Carla Akotirene, Vilma Piedade e Lélia Gonzalez, possibilitou a abertura de valiosos caminhos no presente estudo, através dos conceitos de escrevivência, dororidade e interseccionalidade, que foram fundamentais para contextualizar e aprofundar a discussão, fornecendo uma base teórica sólida para a análise. A partir da perspectiva de intelectuais pretas, destacou-se como a poesia apresenta e problematiza o fato de a mulher preta ser posicionada na base da pirâmide social, sujeita a diversas opressões. Este posicionamento se reflete em diversas esferas da vida, desde a representação midiática até às oportunidades econômicas, educacionais e até mesmo afetivas.

Potente e visceral, o poema de Midria foi tecido para acordar os da casa grande e incomodá-los em seus sonos injustos (Evaristo, 2020). A perspectiva da interseccionalidade, da dororidade e da escrevivência foram cruciais para tal, permitindo a análise das múltiplas formas de opressão que se entrecruzam e moldam a experiência de solidão das mulheres pretas e como essas perspectivas de grupos marginalizados se utilizam de movimentos artísticos marginalizados para alçarem discussões em torno de suas próprias escrevivências, como o *slam poetry*, que reivindica um espaço de voz e visibilidade aqueles e aquelas que buscam reparar os séculos de silenciamento imposto.

Desse modo, a análise do poema “A solidão tem cor, a solidão é preta” através das bases teóricas escolhidas, tornou visível os elementos utilizados pela autora Midria para transmitir mensagens sobre gênero e raça. Assim, após os caminhos percorridos até aqui, conclui-se que a solidão preta a qual se refere Midria na poesia não é apenas uma condição emocional, mas um estado sociopolítico resultante de séculos de desumanização e exclusão.

REFERÊNCIAS

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

CANAL ARTE1. MIDRIA, POETA E SLAMMER. YouTube, 20 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CM0POcrjI8A&t=20s>. Acesso em 20 de maio de 2024.

D'ALVA, Roberta Estrela. SLAM: voz de levante. **Rebento**. São Paulo, n. 10, p. 268-286, 2019.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, Ilhéus, v. 15, n. 27, p. 193-212, 2015.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a

obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, Cap. 2. p. 27-46, 2020.

FREYRE, Gilberto. Prefácio à 1ª edição (Gilberto Freyre). IN: FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. Rio de Janeiro: Record, p. 29-63, 2000.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, [S.l.]: Anpocs, p. 223-244, 1983.

GRUPO EDITORIAL RECORD. GEOGRAFIA PRETA DO AMOR, com Midria & Tatiana Nascimento. YouTube, 5 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pRnBOypR40&t=921s>. Acesso em: 6 de junho de 2024.

MANOS E MINAS. A solidão tem cor, a solidão é preta. YouTube, 8 de agosto de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zVPPLS_UG0c. Acesso em: 10 de fevereiro de 2024.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

TENDÊNCIAS DA ESCRITA FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA

Samira Pinto Almeida (UFMG)¹

1. Introdução

A tentativa de circunscrever as tendências na literatura de determinado país e período histórico já é, em si mesma, uma tarefa complexa. Essa dificuldade se amplifica consideravelmente quando se tem em mente uma “vertente” ainda controversa dentro dos Estudos Literários, como é o caso da escrita feminina. O leitor poderia nos questionar: o que qualifica uma “escrita feminina”? O gênero de quem produz uma obra? Certo uso particular da linguagem? A exploração de temáticas próprias? Pensar a autoria feminina como uma categoria literária é problemático porque o gênero das escritoras não se configura, a princípio, como um critério artístico. Não existe, por exemplo, uma literatura nomeadamente masculina. Esta última, grosso modo, recebeu da crítica tradicional as vestes de literatura universal. Ou seja, no pensamento dominante das instituições literárias (que reproduzem a lógica patriarcal), as obras dos escritores não seriam afetadas pela identificação com o gênero, por isso teriam caráter amplo, enquanto a literatura feminina estaria fundamentada no particular, no específico. Logo, é preciso demarcar já agora que a ideia de “escrita feminina” nasce de uma discriminação sofrida pela produção elaborada por mulheres frente à uma literatura dita “maior”, sendo por isso carregada de tom pejorativo. Curiosamente, a forma como essa especificidade aparece no discurso também não é exata, uma vez que não existe uma marca para o feminino. Na psicanálise, por exemplo, conforme observa Ruth Brandão (2006, p. 29), não há uma representação imagética do feminino no inconsciente (tal como o falo está para o masculino) e, neste sentido, o significado da feminilidade é impalpável. Em todo caso, em termos de discurso, convencionou-se afirmar que a autoria feminina consistiria em uma obra que é perpassada pela vivência da mulher, pelo lugar ocupado por ela na sociedade, pela forma como a sua identidade de gênero configura o seu ponto de vista sobre o mundo.

Não por acaso, muitos intelectuais recusaram a categoria de “escrita feminina” para tentar fugir da desqualificação atribuída à expressão. No entanto, apesar dos esforços para se enquadrarem no discurso dominante, a forma como tais autoras são tratadas pela crítica tradicional e pelas instituições revelam (salvo raríssimas exceções) que elas permanecem à margem do espaço privilegiado ocupado pelo escritor branco. As pesquisas mais recentes em literatura, a exemplo da relevante contribuição de Chatarina Edfeldt (2006, p. 51), constataam uma diferença no modo de avaliar as obras das escritoras que são frequentemente colocadas à parte de uma outra literatura, sendo que este “à parte” é sempre reduzido à nota de rodapé (genérica e redutora) frente ao corpo do texto principal destinado aos literatos. Tal aspecto pode ser verificado nos manuais historiográficos tradicionais que frequentemente colocam em uma mesma categoria autoras com tendências estéticas distintas, que produziram e refletiram sobre a sociedade em tempos diversos, desconsiderando toda singularidade formal unicamente pelo fato de serem mulheres (Edfeldt, 2006). É comum, inclusive, que sequer sejam analisados os aspectos relativos à estética/linguagem das autoras (sobretudo, àquelas que escreveram antes do século XX), consistindo o trabalho historiográfico apenas na enumeração de nomes e dados biográficos.

¹ Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: samira.letas@gmail.com

Ora, o ato de colocar à parte, mais que acentuar a diferença de gênero, é uma forma de desvalorizar as obras, considerando-as aquém daquelas produzidas por homens. E o curioso é que se julga como ruins as produções de mulheres apesar da quase inexistência de textos críticos sobre elas.

Convém assinalar ainda que o estratagema de transpor uma parte ínfima das autoras mulheres para a Literatura com L maiúsculo (como acontece com as grandes representantes da prosa e da poesia brasileira, Clarice Lispector e Cecília Meireles respectivamente) faz com que aquelas que ficaram de fora, com o rótulo de literatura feminina, sejam consideradas menores (Edfeldt, 2006, p. 123). Nesse sentido, conforme Chatarina Edfeldt (2006, p. 122) as autoras universais seriam mulheres extraordinárias que, além das qualidades estéticas, conseguiram ultrapassar a questão de gênero. Essa discriminação, vale dizer, desconsidera o processo histórico, o conjunto de escritoras que pavimentaram o chão e tornaram possível a passagem e ascensão da “escritora extraordinária”, quebrando o elo entre elas e fazendo crer que a marginalização provém de um critério estético válido quando, na verdade, trata-se de preconceito de gênero. Apesar de nascer cercada de pré-julgamentos, a categoria “literatura feminina” tem sido utilizada atualmente de forma positiva (e, muitas vezes, reivindicatória) por autoras conscientes de que sua condição de mulher (um dado social, e não meramente biológico, haja vista que “não se nasce mulher, torna-se”) atravessa a apreensão da linguagem e, logo, a sua produção.

Em artigo sobre a “narrativa de autoria feminina na literatura brasileira”, Elódia Xavier (1996), apoiada na tese de Elaine Showalter (e ampliando o instrumental teórico desta), fala sobre três etapas que caracterizariam a literatura escrita por mulheres, a saber: a primeira, marcada pela reprodução dos valores estéticos e das práticas sociais tradicionais/conservadoras na elaboração da criação artística; a segunda, voltada para o questionamento e o combate ao *status quo* que condiciona a existência da mulher a certos lugares e papéis, buscando a autonomia do sujeito; e, por fim, uma terceira orientada para a construção de uma identidade singular não mais regida pelo mero contraste em relação à outra (masculina). A pesquisadora analisa várias obras de nossa literatura em prosa a partir desse arcabouço e chega a conclusões interessantes, como a de que as escritoras brasileiras conseguiram avançar na problemática de gênero ao traçar desfechos mais libertários e menos punitivistas para as protagonistas das narrativas – a exemplo de *A sentinela*, de Lya Luft (1994). Xavier (1996, p. 95) finaliza o seu artigo questionando-se sobre a existência de uma nova onda dentro da literatura feminina que revelaria a construção de uma identidade “mais livre do peso das relações de gênero”. Passadas quase duas décadas desde a pergunta da pesquisadora, pode-se afirmar que o contexto mudou, seja em termos sociais, seja em termos estéticos, mas a construção da identidade feminina permanece atravessada pela opressão patriarcal; afinal, é por ser portadora dessa identidade que mulheres ainda têm as suas ideias e vontades individuais invalidadas, ganham salários mais baixos, têm seus corpos violados e são vítimas de feminicídio. O que certamente mudou foi o modo de reelaborar, em termos identitários, esse peso ou fardo que toda mulher se vê obrigada a carregar ao longo de sua existência, haja vista não haver previsão para alcançarmos, enquanto sociedade, a sonhada igualdade de gênero. Posto isso, espera-se traçar a seguir algumas tendências da literatura feminina a partir da recorrência de certas temáticas, revisitando o caminho percorrido pelas escritoras brasileiras.

2. TRAJETÓRIAS DA ESCRITA FEMININA NO BRASIL

O embrião da escrita feminina não ficcional no Brasil data do século XIX quando escritoras feministas, como Nísia Floresta, passaram a reivindicar o espaço das letras também para as mulheres. Já em termos de marco histórico da literatura brasileira, cabe à

Maria Firmina dos Reis, escritora negra, a autoria da “primeira narrativa de escrita feminina” com o romance *Úrsula*, de 1859 (Xavier, 1996, p. 88). Segundo Constância Duarte e Kelen Paiva (2009), em artigo sobre o tema, essas primeiras vozes femininas insurgentes no Brasil foram o resultado da crescente democratização do acesso à educação formal e da atuação de mulheres no magistério, em jornais da época e nos salões literários. A crítica literária desse primeiro momento julgou as produções das escritoras pioneiras a partir de uma perspectiva machista: exaltou as estéticas que se aproximavam do lirismo, da aceitação dos padrões convencionais de gênero e desqualificou aquelas caracterizadas pela insubordinação, marcadas pelo erotismo e pela contestação da sociedade patriarcal. Esse dado parece revelar que a primeira fase, assinalada por Xavier (1996), da literatura feminina - marcada pela adoção de modelos tradicionalistas - pode ter sido motivada mais pelo desejo de aceitação pela sociedade letrada que por mera ingenuidade das primeiras escritoras. No pós-guerra, a escrita de autoria feminina cresceu consideravelmente, razão pela qual os manuais de literatura passaram a abordar de forma menos negligente a produção das intelectuais do período. Tal aumento na quantidade de escritoras em atuação no mercado literário se deve às mudanças ocorridas na configuração dos papéis sociais da mulher, bem como na resistência e luta feminina visando a ocupação do espaço público. As intelectuais feministas passaram a denunciar, de forma mais efusiva, os modelos instaurados pela sociedade, seja questionando o destino da mulher restringida ao âmbito do lar (limitada às funções de mãe e esposa), seja explorando os aspectos da sexualidade feminina sem os pudores impostos pela Igreja e pelo Estado – evidenciando, portanto, a segunda fase descrita por Xavier (1996).

Na literatura moderna e contemporânea feita por mulheres, é possível ver com clareza tendências que ora circunscrevem o corpo feminino por meio do desejo, focalizando uma feminilidade libertária por meio do prazer lúbrico, ora se sustentam na reflexão baseada na interrelação de aspectos históricos, econômicos, culturais. Começando pela primeira vertente, podemos citar como grande nome a poeta, romancista e dramaturga Hilda Hilst que se consolidou no meio literário por expor, sem pudores, o corpo feminino marcado pela pulsão libidinal, enquanto fonte de prazer para a própria mulher, abordando temas como o autoerotismo, a fluidez das relações erótico-afetivas, as várias formas de sentir o prazer sexual, a exemplo dos poemas que compõe a série “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Vejamos, brevemente, como isso se manifesta na canção VII:

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
virá à minha casa para aprender comigo
minha extensa e difícil dialética lírica
canção e liberdade não se aprendem

Mas posso encantada se quiseres

deitar-me com o amigo que escolheres
e ensinar a mulher e a ti Dionísio

a eloquência da boca nos prazeres
e plantar no teu peito prodigiosa
um ciúme venenoso e derradeiro
(Hilst, 2001, p. 65)

Nesse poema, o eu-lírico feminino (Ariana) estabelece uma relação entre a criação artística (o saber da lírica, do canto) e o desejo erótico (o saber da eloquência da boca nos prazeres). Em ambos os casos, parece haver algo não transmissível nesses conhecimentos,

pois como é afirmado “canção e liberdade não se aprendem”. Ainda assim, ela, com mordaz sagacidade, propõe-se a demonstrar a Dionísio (o remetente da canção) e Manan (companheira deste) suas habilidades, sua eloquência na arte de usar a boca, independente de quem seja o parceiro na cama. É notável a ousadia de Ariana, uma mulher mortal, em querer ensinar certos prazeres do corpo ao deus grego conhecido pelo apelo às pulsões mais baixas, a quem as bacantes prestavam culto em rituais orgíacos. O eu-lírico feminino não só se coloca em posição superior ao deus, ao tornar-se professora deste na arte do gozo, como o rebaixa à condição humana ao plantar no peito de Dionísio o ciúme venenoso e derradeiro - que o matará. Convém não esquecer das precursoras dessa tendência que se inicia entre nós já no início do século XX com Gilka Machado e Pagú, escritoras feministas que sofreram grande preconceito seja por violarem as regras da moral e dos bons costumes por meio de comportamentos tidos como transgressores, seja por quebrarem com o imaginário poético da mulher pura, virgem, inacessível (Lima, 2021). Hilda também chocou a sociedade de seu tempo quando passou a escrever textos pornográficos em prosa aos sessenta anos de idade, assumindo tal faceta como forma de protesto frente ao modo como o mercado editorial negligenciava a sua obra. Na atualidade, podemos citar como exemplos dessa tendência de escrita carregada de erotismo a obra *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas; e *Língua Brasa Carne Flor* (2015), de Iara Rennó.

A segunda tendência, dialogando mais abertamente com aspectos sociais, se manifesta por isso mesmo em estéticas plurais, razão pela qual destacaremos apenas três trajetórias mais recorrentes: a existencialista, circunscrita ora pelo inconsciente, ora pelo ambiente urbano; a regionalista, que se debruça sobre a pintura dos contornos femininos a partir das cores da geografia interiorana do país; e a identitária que focaliza, para além do gênero, aspectos de raça, classe e sexualidade. A existencialista tem como figura máxima Clarice Lispector, considerada pela crítica como a maior escritora de nossa literatura. A obra de Lispector causa estranhamento tanto no leitor “despreparado”, quanto na crítica especializada – crítica esta que ainda hoje tem dificuldades em localizá-la em um “estilo”, em identificar suas influências. Ocupando um lugar singular na literatura brasileira, o texto clariceano não se deixa resumir pelos adjetivos vanguardista, moderno, modernista ou pós-moderno. Conforme apontou Evando Nascimento (2012, p. 49), a língua empregada por Clarice é estrangeira ao português e à própria linguagem literária. Em seu gesto de procura, a escritora desenvolveu uma escrita performática, experimental, errática, radical; uma escrita que se constitui pela recusa à convenção, ao já conhecido. Não por acaso, o método singular elaborado por Clarice foi mal compreendido por certa parcela da crítica quando a autora iniciou na carreira literária. Costa Lima, segundo nos fala Affonso Sant’Anna (1990), recriminou o excesso de “divagações intelectualizantes” (Sant’anna, 1990, p. 158) que impediam a narrativa de criar raízes no concreto, enquanto Álvaro Lins sentiu falta “tanto [da] criação de um ambiente definido e estruturado, quanto [da] existência de personagens como seres vivos” (Sant’anna, 1990, p. 159). Tais argumentos parecem apontar que a lógica instaurada pelo texto clariceano requer um modelo de análise diferente daquele empreendido pela tradição – teorias sociológicas, estruturalistas e/ou preocupadas com os aspectos ligados à *mimêsis*, por exemplo, diriam pouco sobre a escrita de Lispector. Como, então, a crítica poderia analisar tal obra – uma obra que, em certos momentos, não se deixa ler? A noção de epifania, proposta inicialmente por Sant’Anna (1990), está entre as mais célebres, posto que permite circunscrever o momento da revelação vivido por narradores e personagens clariceanos. O conto “O desastre de Sofia”, presente em *A legião estrangeira*, é uma narrativa que permite demonstrar a pertinência do conceito, razão pela qual o analisaremos brevemente a seguir.

A epifania se realiza no texto literário quando o personagem transcende sua realidade. Tal transcendência, curiosamente, é alcançada através de um fato corriqueiro visto sob um novo ponto de vista. O personagem é acometido por uma súbita iluminação, mas o êxtase sentido pouco tem a ver com o objeto banal que desencadeou o fenômeno. Em “O desastre de Sofia”, o cumprimento de uma tarefa escolar (uma produção de texto, na qual a narradora reconstrói uma história mitológica atribuindo à narrativa uma moral incomum) é o elemento desencadeador da iluminação, responsável por transformar a relação entre professor e aluna. Sofia relata a situação vivida sem, contudo, conseguir compreender o acontecimento. Todo o conto é uma tentativa de sobrecodificar o evento indecifrável e, nesse sentido, o momento epifânico é da ordem do imponderável. Cabe sublinhar algo importante nesse conto: a interpretação inusitada de Sofia, responsável por surpreende o professor, pode ser lida como uma metáfora sobre o trabalho do leitor. Nesse sentido, o conto clariceano pode estar sinalizando, nas entrelinhas, que para lê-lo também devemos percorrer um caminho incomum, contrário à lógica tradicional. Sofia, conforme indica a etimologia do nome, se inscreve no conto como uma outra forma de pensamento; quiçá uma nova filosofia. Trata-se de uma forma de pensar que desafia o pensamento convencional (o do professor), um novo pensar que se furta à estratégia única e linear, preferindo o múltiplo e a leitura em abismo. O conto de *A legião estrangeira* aqui citado não é passível de ser analisado em termos de enredo ou de personagem, pois a narradora está mais preocupada com a forma do narrar que com a matéria da narração. Nesse sentido, a noção de epifania é esclarecedora, uma vez que ela se produz no texto enquanto evento único – e desse evento não interessa o agente causador, mas o efeito momentâneo produzido. Ao enfatizar a forma enquanto acontecimento performático em detrimento do conteúdo, Clarice torna seu texto opaco e resistente ao sentido. É também devido à dimensão performática que a obra da autora resiste, misteriosamente, à lógica tradicional (enquanto forma formada) adotada pela crítica como ferramenta de análise.

Para Maria da Costa (2020), que analisa a obra clariceana pelo viés teórico oposto ao referido acima e em diálogo com a produção de outras escritoras, a escrita de Lispector se sustenta em uma complexa construção de personagens que evidencia as profundezas da subjetividade humana sem esquecer do importante papel da influência social na configuração do “eu”. Por meio de uma prosa intimista, Clarice se detém (segundo Costa, 2020) na representação de mulheres da classe média, explorando o fluxo de pensamento, as angústias do existir (próprias do sujeito moderno), conferindo tratamento privilegiado à expressão dos sentimentos, através da epifania, mas fugindo do lugar comum, do piegas. Ora, considerando a igual possibilidade de ler a obra clariceana pela lógica da representação feminina, fica comprovada a abertura oferecida pela criação da autora. Seguindo um caminho semelhante, encontramos a estética existencialista urbana de Lygia Fagundes Telles, escritora que se consagrou no gênero conto por analisar com maestria a faceta psicológica das personagens, representando ainda a realidade dos grandes centros. Em um de seus textos mais famosos, intitulado “Antes do baile verde”, é possível perceber a capacidade da escritora em manter o tensionamento da urdidura da situação ficcional. No conto em questão, o leitor se depara com duas protagonistas: Tatisa, uma jovem mulher de classe média; e Lu, empregada na casa de família. O narrador em terceira pessoa retrata os retoques finais da fantasia da primeira personagem citada que se arruma para um baile de Carnaval, no qual todos os convidados devem trajar roupas verdes. Em seus diálogos com a empregada, a jovem demonstra animação, mas algo a preocupa: a possível morte, nas próximas horas, do próprio pai que se encontra acamado. Outras figuras masculinas citadas em cena disputam a atenção das protagonistas: Raimundo, namorado de Lu, que tem pressa em vê-la; o namorado de Tatisa, que será sua companhia no baile. O conto oscila a todo instante entre os momentos de descontração (a preparação da fantasia de carnaval, o som

das marchinhas cantadas na rua e que adentram o quarto pela janela) e a tensão (o nervosismo de Tatisa diante da possibilidade de piora fatal da figura paterna quando todos saírem de casa). Lu é categórica ao afirmar que sabe reconhecer a chegada da morte, que o idoso não passará daquela noite. Tatisa desconversa, procura desmerecer a opinião da empregada, apesar de, no íntimo, temer o fato. Cabe a ela, à filha, tomar a decisão: ir ao baile tão esperado ou ficar ao lado do pai enfermo. A jovem tenta convencer Lu a fazer companhia ao doente, prometendo-lhe roupas e sapatos. Porém, Lu é inflexível: “Nem que fosse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não” (Telles, 2009, p. 44-45). Mesmo com alguma relutância, a decisão final é seguirem ambas, cada uma para a própria festa. Elas não quiseram nem mesmo espiar o patriarca da família, evitando assim declinar da resolução:

No topo da escada ficaram mais juntas. [...] Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga [...]. Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprende-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.
_ Lu! Lu! – a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. – Espera aí, já vou indo!
E apoiando-se no corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la (Telles, 2009, p. 45-46).

O conto cria certo suspense ao prender o leitor até o último minuto na expectativa de descobrir qual será a escolha de Tatisa. Ao preferir seguir sua vontade individual, recusando-se a velar pelo pai doente, a protagonista revela uma postura de ruptura com a lógica dos papéis sociais conferidos à mulher, a quem entre outras funções, é atribuído o dever de cuidar da família e do lar. Tatisa, inclusive, apresenta outros comportamentos não usuais para uma moça recatada de seu tempo (século XX): bebe uísque com exagero, fuma cigarros, usa roupas pouco comportadas e deixa entrever certa sensualidade ao falar de sua relação com o namorado. O mesmo pode-se dizer de Lu, pois esta declina da oferta de trabalho em razão do próprio prazer – ainda que ela se ache amarrada a um relacionamento violento com Raimundo. Até as lantejoulas da roupa de Tatisa ganham vida própria nos momentos finais do conto e desejam seguir para o baile. Com a narrativa, Telles não só confere caráter psicológico complexo às personagens femininas, destacando-as, como também acena para uma transformação social marcada pela independência da mulher, que passa a tomar as rédeas da própria vida, a assumir seus desejos individuais. Em especial, é notável a ausência de julgamento moral em relação à escolha de Tatisa pelo narrador em terceira pessoa. Este apenas descreve o que vê, como observador, e consegue apresentar contornos psicológicos mesmo sem relatar pensamentos e sentimentos da personagem. Esse dado é importante principalmente se se considera que, por algum tempo, as representações de mulheres ousadas na literatura tenderam a reservar a elas desfechos fatalistas justamente devido à rebeldia feminina. Entre as escritoras contemporâneas que dão continuidade ao enfoque psicológico e à exploração da temática existencialista desenvolvida no ambiente urbano, é possível citar Aline Bei, autora das obras *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021).

Outra importante escritora que se encaixaria na tendência existencialista urbana, focalizando o ser mulher a partir das relações sociais é Lya Luft, autora de vasta obra que inclui romances, contos, crônicas e poemas. A escrita introspectiva de Luft, cuja produção é marcada pela composição da personagem feminina a partir de sua função no seio familiar (Costa, 2020), promove a crítica ao modelo conservador imposto pela sociedade patriarcal

ao evidenciar o silenciamento e os sofrimentos da mulher no ambiente do lar. O conto “O perdão”, presente em *O silêncio dos amantes*, é exemplar nesse sentido. Nele, a narradora em primeira pessoa aborda as relações de poder dentro de sua família, sendo elas calcadas na questão de gênero. A primeira frase já demarca a discussão em torno das associações ligadas aos universos masculino e feminino: “Fui a mais moça de cinco irmãs, e devia ter nascido homem” (Luft, 2011, p. 106). Ao longo da narrativa, fica evidente o que está por trás dessa fala: trata-se de uma narradora-personagem que, na infância, tinha um comportamento não compatível para uma menina (gostava de esportes, andava sempre ao lado do pai, era atrevida) e que quando se tornou mulher, construiu uma vida independente, responsabilizando-se pelo próprio sustento e optando por não se casar e não ter filhos. Apesar de a narradora divagar sobre si, o foco do enredo é a personagem Leilah, a irmã mais velha e mais emocionalmente ligada à voz da narrativa. Leilah, portadora de olhos tristes, aparece no conto como uma personagem que sofreu violências do pai e, posteriormente do marido, sendo obrigada a se casar aos quinze anos, por conveniência, com um homem rico. Criada em uma família tradicional, à base de uma educação severa e sem entender o próprio corpo, sua primeira experiência sexual foi sentida como uma violação. Ao tentar regressar ao seio familiar e desistir do casamento no dia seguinte ao matrimônio, o pai decretou:

- Filha minha não larga o marido. Essas coisas são naturais no casamento, você vai se acostumar. Não seja criança. Volte já para ele, e comporte-se como a mulher casada e decente que você agora é. E lembre que se me causar problemas com Balduino, estará promovendo a ruína desta casa: ele é meu patrão. (Luft, 2011, p. 107)

As insensíveis e autoritárias palavras do pai revelam que, na sociedade patriarcal tradicional, a mulher é tida como um objeto de propriedade privada, sendo o corpo feminino, nesse cenário, transformado em mercadoria, cuja posse pelo homem (o pai inicialmente, o esposo posteriormente) não deve ser contestada. Destituída de seu próprio eu, de sua própria vontade, Leilah é impedida também de ser mãe, passando por uma cirurgia de ligadura das trompas sem o seu conhecimento e consentimento por ocasião de uma internação. Tudo isso porque Balduino não desejava ter filhos e temia as possíveis alterações no corpo esbelto da esposa. A grande virada na história da personagem ocorre quando, após trinta anos de casamento e já com o pai falecido, ela decide se separar, contando com o apoio da narradora para abrigá-la. Segundo a narradora, a irmã mais velha desabrochou: “a cada ano mais bonita, mais alegre, até viajando” (Luft, 2011, p. 109). O ex-marido seguiu perseguindo-a, mas Leilah foi irredutível em sua decisão. Anos depois, empobrecido e no leito de morte, Balduino solicitou a presença de ex-mulher para que pudesse pedir perdão e partir em paz. A personagem chegou a se apresentar no hospital, mas recusou-se a entrar no quarto e a ouvi-lo, afirmando à irmã que nunca o perdoaria. Mesmo com a pressão de familiares e conhecidos, Leilah manteve-se firme em sua decisão, considerando essa ação a mais digna de sua vida. Antes de falecer, ela disse baixinho à narradora-personagem:

- Graças a Deus eu conseguir.
Eu ia dizer algo como, sim, você conseguiu afinal uma boa vida, e sempre foi muito amada por todas nós. Mas num último esforço ela completou, o mesmo olhar duro dos muitos últimos anos:
- Graças a Deus eu consegui não perdoar (Luft, 2011, p. 111).

O desenrolar da narrativa, na verdade, é uma validação para a negação do título: o perdão não foi dado porque há ações imperdoáveis. Ao enfatizar momentos-chave da

trajetória de vida de Leilah, a narradora mostra a mudança de posição pela qual a personagem passa, deixando a condição de submissão para afirmar sua autonomia enquanto sujeito. Cabe, ainda, observar que o próprio conto deixa entrever uma mudança significativa entre gerações, pois enquanto a irmã mais velha teve boa parte de sua existência limitada por uma hierarquia de gêneros inflexível; a narradora, por sua vez, conseguiu, desde a infância, fazer suas escolhas de vida. Dito isto, convém frisar que o modo como Lya Luft aborda a desigualdade de gênero no âmbito familiar não parece encontrar ressonância nos dias atuais, considerando que as formas de manifestação do machismo representadas pela história da personagem Leilah já não são comuns em nossa sociedade. As conquistas feministas, o crescimento das ideias progressistas e o avanço da ciência promoveram nos últimos cinquenta anos maior liberdade às mulheres que hoje podem decidir se querem ou não se casar, a profissão a seguir, se querem ou não ter filhos; ou seja, elas têm autonomia e ferramentas para decidir sobre os próprios sonhos, gerenciar a própria vida e o próprio corpo. Possivelmente, em termos de temática, considerando as formas atualizadas de opressão machista no campo das relações íntimas, a tópica literária do “relacionamento abusivo”² sofrido por personagens femininas pode ser compreendida como parte dessa trajetória empreendida pela escritora do século XX.

A escrita feminina também aparece acompanhando o relevo e a geografia do país. Na prosa e na dramaturgia, Raquel de Queiroz insere os falares do sertão em sua literatura, além de compor personagens e cenários típicos de sua terra natal ao mesmo tempo em que confere visibilidade ao papel da mulher nordestina. Segundo Laile Abreu (2011), em estudo sobre a obra da escritora citada, a personagem feminina criada por Queiroz é sempre protagonista e tem por característica recorrente a ruptura com os padrões de gênero, mostrando-se insubmissa ao poder patriarcal, a exemplo de *Memorial de Maria Moura e Dora, Doralina*. A desobediência à autoridade masculina tem um alto preço nas tramas da autora, nos quais as protagonistas pagam pela rebeldia e pelo atravessamento dos limites impostos socialmente. Este é o caso de *A beata Maria do Egito*, obra publicada em 1957, considerada uma dramaturgia exemplar em termos de expressão da força feminina no enfrentamento da sociedade machista. A protagonista da peça representa a parcela menos favorecida que sofre com o abandono do Estado nas zonas agrestes do país, tendo ela por origem pais desconhecidos e uma criação baseada nos valores da Igreja Católica. A fé se apresenta, neste caso, como forma de suprir a demanda não sanada pelo governo, este último responsável por deixar morrer à míngua quem vive nos rincões do país. Nesse sentido, ela une em sua persona os signos pungentes da cultura do sertão: a fé religiosa fervorosa e a resiliência daqueles que sobrevivem e lutam contra o abismo das desigualdades sociais e a violência resultante do coronelismo. Em nome da defesa daquilo que acredita, a beata se libera do discurso pacifista próprio à ideologia cristã e se diz disposta a guerrear, mobilizando homens e mulheres de várias regiões, visando a proteção de Padre Cícero e do projeto político deste em Juazeiro do Norte. O enredo da peça se vale do pano de fundo histórico de 1914 marcado pela disputa de poder entre o padre milagreiro e o governo federal, tendo por ápice a ordem de prisão destinada ao religioso. Quanto à beata da ficção, por causar desordem por onde passa, é chamada a prestar depoimento na delegacia e é neste ponto que a dramaturgia propriamente dita se inicia. O tenente-delegado, responsável pelo interrogatório, se acha dividido entre deixar passar a santa dos pobres e cumprir as ordens do Estado, bem como fazer a vontade do coronel Chico Lopes que ameaça destituí-lo do cargo caso não tome as devidas providências. Os embates entre

² Entre as obras que exploram essa tópica, podemos citar *Tudo é rio* (2021) e *Véspera* (2021), ambos os romances escritos por Carla Madeira.

o tenente e Maria acentuam, com alguma frequência, a questão de gênero, os papéis da mulher:

Tenente: A senhora não tira o nome de Deus da boca! Mas a primeira lei de Deus para a mulher, é que se dê a respeito. Deus não pode querer que a senhora se meta com essa cabroeira desenfreada, que vá se juntar com assassinos – cada um com mais de cinquenta morte! – como Zé Pinheiro, Mané Chiquinha...

[...]

Sei que a senhora mesma não cuida em mal, e é devota do Padre Cícero, que também nunca fez mal a ninguém. Mas pelo amor de Deus, me escute: não sabe que nós estamos em guerra? Quem já viu mulher guerreando – e uma moça nova como a senhora, ainda por cima?

Beata: Não lhe dê isso cuidado. Tem mão mais forte me acompanhando.

Tenente: Deixe de orgulho! Não sabe que o orgulho é pecado? O que eu digo é isto: se fosse uma velha – vá lá! Não tinha nada a perder! Mas assim como é – então, não se conhece? Com essa cara bonita – me desculpe... mas com esse corpo... – como é que pode se juntar, sem perigo de desgraça, a um bando de cabras sem lei?

Beata: O senhor pode pensar essas coisas – mas eles, sei que não pensam. Debaixo deste pano... (*Pega no hábito.*)

...eles não enxergam nada – nem imaginam. (*O tenente baixa a cabeça.*)

Quanto a guerrear – serei a primeira? E eu nem arma tenho: só tenho este rosário.

[...]

Tenente: Para mim é só uma moça! Uma moça! (*Toca-lhe de leve nos cabelos – e a Beata consente.*)

– Um cabelo tão bonito. Me perdoe, não disse por mal! (Pausa.)

– Sem pai, sem mãe, largada no mundo... com as ideias que aqueles penitentes – aqueles bebedores de sangue! – lhe botaram na cabeça... E você não é nada disso – é uma mocinha... [...] eu mesmo punha você na garupa do meu cavalo, levava você para a sua casa (Queiroz, 1996, p. 48-50)

O fragmento acima deixa entrever o desejo latente do delegado pela posse da figura feminina por meio da vontade de dominá-la, de enquadrá-la no espaço do lar, de fazê-la obedecer à figura masculina sob o discurso de proteção contra a violência sexual comumente praticada contra mulheres. Assim como a beata Maria Egípciana (de origem histórica – famosa na Idade Média), cuja vida anterior à religiosa foi marcada pela prostituição, a beata raqueliana encontra a oportunidade de conquistar sua liberdade por meio do corpo, entregando-se ao tenente na esperança de ser solta e continuar sua trajetória rumo à Juazeiro. Assim, a protagonista inserida na realidade sertaneja abdica de sua pureza para que o movimento em torno da figura de Padre Cícero siga existindo. O sacrifício da perda da virgindade (algo valorizado no mundo patriarcal), exigido pela situação extrema, não macula a moral da santa, pois, estando acima dos homens, ela mantém suas virtudes ao deixar-se atravessar (penetrar) sem comprometer sua persona, tal como o sol passa por uma vidraça. Nessa peça, há, portanto, uma protagonista forte que não se abate para cumprir sua missão. Segundo Abreu (2011), os textos raquelianos unem a representação feminina ao ambiente agreste por meio de uma amálgama que inviabiliza analisar o primeiro aspecto sem falar do segundo, tese esta que se confirma nesse drama de 1957, tendo em vista todos os contornos sociais a partir dos quais a protagonista é construída. Algo semelhante pode ser observado na poesia de Adélia Prado, escritora que aborda o ser mulher a partir de imagens da identidade e da religiosidade mineira, territorializando a sua escrita poética. Esse aspecto pode ser observado no poema “Ensinarmento”:

Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
‘coitado, até essa hora no serviço pesado’.
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água
quente.

Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo. (Prado, 2024, página online)

A estrutura prosaica e o uso de palavras do cotidiano, sem arcaísmos, trazem certa materialidade para o poema que, paradoxalmente, aborda algo imaterial, a saber: o significado do amor, as formas de demonstração de afeto. Abraçando temáticas relacionadas à família e à percepção do feminino, a linguagem da poeta explora criativamente e com delicadeza a oralidade e a simplicidade próprias das pequenas cidades do interior de Minas Gerais. Apesar do crescente processo de urbanização dos territórios rurais, a temática nascida da ligação entre a questão de gênero e a cultura regional permanece viva na literatura contemporânea, sobretudo nas manifestações populares. Para tanto, basta citar a tese de Francisca da Silva (2021) intitulada *Memória e identidade das mulheres do sertão do Seridó em discursos de cordéis de autoria feminina*, na qual a pesquisadora em questão analisa poemas de cinco mulheres cordelistas em atividade.

Por fim, mas não menos importante, encontramos a poética de resistência de Conceição Evaristo que dialoga com o fortalecimento da arte politizada no Brasil. Fruto de uma tendência que ganha densidade nos anos de 1980, quando a literatura escrita por mulheres passa a contemplar aspectos para além do que se entende socialmente por universo feminino, a escritora articula com primor a relação gênero-raça-classe, um mote importante nas literaturas de países periféricos que passaram pelo processo de colonização e tiveram a escravidão do povo negro como base econômica. Conceição, além de poeta, é romancista, contista, ensaísta, tradutora, pesquisadora, professora de literatura, atuante do movimento negro. Iniciou-se como escritora na década de 1990, publicando contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Tanto na prosa quanto na poesia, a escrita de Evaristo se aproxima da oralidade, da contação de histórias fundada na tradição *Griot*, agarrando a vida em seu movimento contínuo. Uma bela amostra de sua escrita poética é o poema “Vozes-Mulheres”:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoar versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Evaristo, 2017, p. 10-11)

O título do poema sintetiza seu tema principal: “vozes-mulheres” trata da dinâmica, da transformação ocorrida nas vozes femininas de diferentes gerações de uma mesma família. O eu-lírico do poema inicia lembrando os gritos de dores e silenciamentos da bisavó no navio negreiro; passa, em memória, à emissão sonora forçadamente obediente da avó perante os brancos donos de tudo; relembra a queixa quase inaudita da mãe contra a exploração sofrida. Em seguida, a voz do poema começa a falar de si, de sua própria linguagem, marcada “ainda” (palavra que remete ao passado de sofrimentos) pelo sangue e pela fome, sendo tal manifestação superada pela fala potente e revoltada da filha. No poema, o processo de conseguir usar a voz com autonomia para reivindicar direitos acompanha, nas entrelinhas, as mudanças históricas ocorridas na sociedade brasileira, esta última marcada pelos longos anos de escravidão (presente na referência ao navio negreiro por meio do qual a bisavó chegou ao Brasil e à posse da avó pelos senhores brancos), seguida da abolição do regime servil que manteve o vínculo de subordinação extrema entre as raças (momento que viabilizou a possibilidade de fala pela mãe, mas uma fala ainda em tom baixo para não perder o subemprego), até as fase de fortalecimento e popularização do movimento negro e da luta pela igualdade racial assistida nas últimas décadas (engendradas na oralidade de mãe e filha). O poema citado reflete com primor uma das principais temáticas de Evaristo que é a reflexão sobre a herança imaterial transmitida pelo sangue negro, com seu quinhão de dor, de resistência e de beleza – algo semelhante ocorre, por exemplo, no romance *Ponciá Vicêncio* e na reunião de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Para além deste tema, é possível citar como imagens recorrentes na obra da autora a vivência da mulher negra, o poder da ancestralidade, a paisagem dos afetos, a representação da luta antirracista. Não é demais repetir que Conceição Evaristo não é a única, nem a primeira a falar sobre o ser mulher atravessado pelas questões de raça e classe, bastando lembrar a importância de nomes já consagrados em nossa literatura, tais como Carolina Maria de Jesus, autora, dentre tantas obras, do aclamado *Quarto de despejo* (1960), e Ana Maria Gonçalves, cujo livro premiado *Um defeito de cor* (2006) tornou-se tão popular no país ao ponto de ser usado como tema pela tradicional escola de samba Portela, do Rio de Janeiro, no carnaval de 2024.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A categoria “escrita feminina”, mesmo após anos de debate qualificado sobre o tema (gerando um número considerável de pesquisas acadêmicas), permanece marcada pelo signo de literatura menor, seja para quem a produz efetivamente (escrita ficcional), seja para quem fala sobre ela (escrita crítica). Não por acaso, o referencial teórico abordado aqui é composto, sobretudo, por mulheres. As exceções, na verdade, analisam obras de escritoras (no caso, Clarice Lispector - autora canonizada), mas sem entrar na questão de gênero – o que ao fim e ao cabo, revela que todo o *corpus* teórico sobre o assunto deste artigo é também feminino (e, diga-se de passagem, esta não foi uma escolha politizada; isto é, não foi planejado trazer tantas mulheres intelectuais para a discussão; simplesmente foi esta a realidade encontrada). Esse dado também aparece em menor ou maior grau no estudo das demais literaturas periféricas (literatura LGBTQIAP+, literatura negra, literatura indígena, literatura produzida por escritores fora do circuito editorial, pertencentes às classes sociais mais baixas). Quem, em geral, tem o interesse científico por essas manifestações ditas “menores” provém de uma realidade igual ou semelhante, comunga de certos valores, de certo universo singular; enfim, faz parte de algum grupo que sofre processos de exclusão. E, “curiosamente”, àqueles que desdenham das categorias teóricas minoritárias, por sua vez, majoritariamente³, pertencem a uma elite intelectual e econômica branca, masculina, heteronormativa. Trata-se, na verdade, de uma questão materialista e ideológica: o pensamento, o discurso, os comportamentos são moldados pela forma de socialização, pela cultura a que o sujeito está submetido, pela posição social ocupada por ele. Logo, é mais difícil ver e compreender para além da própria realidade.

Por fim, retomando as diversas obras literárias aqui citadas, constituídas a partir de diferentes gêneros (lírico, épico-narrativo e dramático), é possível notar que a partir do século XX as representações do feminino avançaram na construção de um sujeito autônomo acompanhando as conquistas sociais e culturais dos novos tempos. As personagens ainda precisam lutar contra as opressões de gênero (assim como as mulheres reais na nossa sociedade atual), mas são elas que decidem a própria trajetória, sendo esta positiva ou negativa. Também é evidente a superação de desfechos fatalistas para as protagonistas que ousam romper com o *status quo* – confirmando, portanto, a tese de Xavier (1996); ou seja, não há mais um destino fechado e condenatório. Em outras palavras, é possível imaginar e construir um futuro melhor.

A multiplicidade de redes de influência, estéticas e tendências envolvidas na categoria escrita feminina demonstram a importância desse campo para os Estudos Literários. Convém assinalar, finalmente, que essa vertente tende a se expandir cada vez mais com a disseminação dos discursos feministas na contemporaneidade que chegam às novas gerações sobretudo por meio da grande mídia e da internet. A ascensão do debate de gênero contribui ainda para o aumento do consumo de produtos culturais realizados por mulheres, algo que já se faz sentir no empenho das editoras em republicar as obras completas de Hilda Hilst, Gilka Machado, Ana Cristina Cesar, entre outras mentes revolucionárias. A abertura promovida pelas redes sociais põe em circulação, inclusive, escritoras que dificilmente chegariam ao grande público, a exemplo de Mariana Felix, poeta do *slam*, cujos versos são influenciados pela cultura da periferia e do *hip-hop*. Resta a certeza de que há ainda muitas tendências à espera de análise dentro da diversidade de universos da literatura de autoria feminina.

³ Os pesquisadores que fogem à regra e furam a barreira ideológica causadora de “cegueira”, assumem, conforme Walter Benjamin (apoiado em Aragon), o papel do “intelectual revolucionário”, pois “aparece[m] antes de mais nada como [...] traidor[es] à sua classe de origem” (Benjamin, 2012, p. 146).

4. REFERÊNCIAS

ABREU, Laile Ribeiro de. Raquel de Queiroz e sua escrita sertaneja. *Em tese*, Belo Horizonte, vol. 17, nº 2, p. 2-7, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTA, Maria Edileuza da. A representação das mulheres na literatura de Clarice Lispector e Lya Luft: identidades silenciadas. In: MENDES, Algemira de Macêdo; SILVA, Fabio Mario da; BARROCA, Iara Christina Silva (org.). **Literatura e Resistência**: corporeidade, gênero e decolonialidade. Teresina: Avant Garde Edições, 2020. p. 202-219.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras: nos rastros de uma história. *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 13, n. 2, p. 11 - 19, jul./dez. 2009.

EDFELDT, Chatarina. **Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX**. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. 2. ed. 2010. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo 2001.

LIMA, Maria Graciele de. Uma poética dos sentidos na obra de Gilka Machado e de Ana Paula Tavares. *Cacto*, Petrolina, vol. 1, nº1, p. 79-91, 2021.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUFT, Lya. **O silêncio dos amantes**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

PRADO, Adélia. Ensino. Disponível em: <
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ad.html#ensi>> Acesso em: 31 mai. 2024

QUEIROZ, Raquel de. A beata Maria do Egito. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. **Antologia bilíngue de dramaturgia de mulheres latino-americanas**. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 1996. p. 25-67.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Laços de família e Legião estrangeira. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. Série Fundamentos. Editora ática, 1990. v. 27, p. 157-184.

SILVA, Francisca Fabiana da. **Memória e identidade das mulheres do sertão do Seridó em discursos de cordéis de autoria feminina**. 2021. 182 f. Tese (Doutorado em Letras)

– Programa de Pós-Graduação de Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura*, Maceió, nº18, p. 87-95, 1996.

FEMINISMO E POLÍTICA EM *O PAÍS DAS MULHERES*, DE GIOCONDA BELLI

Paulo Henrique Pressotto (UEMS)¹
Ana Carolina Moraes de Souza (UEMS)²

1. INTRODUÇÃO

O país das mulheres (2011) é um romance feminista com forte carga política, escrito pela premiada escritora, poetisa e ativista nicaraguense Gioconda Belli. Por se tratar de um livro com humor ácido e marcante, críticas assertivas e pungentes, além da própria escrita rica que foi desenvolvida com maestria por Belli, acreditamos que esta seja uma obra que deve ser amplamente explorada e conhecida pelo leitor brasileiro. A autora nos mostra ao longo das páginas de sua narrativa como qualquer forma de poder, quando exercida de maneira arbitrária, pode ser perigosa e como mudanças tidas como utópicas são não somente possíveis como essenciais quando arriscadas e buscadas.

Na história acompanhamos a formação e ascensão do PEE: Partido da Esquerda Erótica, constituído inteiramente por mulheres com ânsia de mudar a atual realidade do país em que vivem, Fáguas – uma nação-espelho da pátria de Belli, a Nicarágua –, uma pequena nação latino-americana dominada pela corrupção e por governos machistas que se sucedem ao longo dos anos. O enredo apresenta *flashbacks* que mostram como “as eróticas” se uniram e chegaram ao poder contando com uma “ajudinha” extra: o vulcão local, que após uma erupção, deixou os homens do país letárgicos, com baixíssimos níveis de testosterona, fazendo assim com que estes, sendo seus adversários políticos, sequer conseguissem debater realmente.

O enredo de Belli inicia-se já no segundo ano de mandato da presidenta Viviana Sansón, líder do PEE, que sofre um atentado em praça pública e acorda em um misterioso galpão, sem saber onde está e o motivo de estar ali, fato que pode mudar para sempre o rumo da nação e o das mulheres em sua regência. Após a primeira cena do romance, que é o atentado contra a presidenta, a narrativa apresenta as investigações e a busca pelo criminoso, também as membras do PEE que visitam Viviana no hospital, os *flashbacks*, e outros pontos de vista de diversos personagens importantes para o desenrolar da trama provocadora, transgressora e bem-humorada.

Neste trabalho, almeja-se analisar como o feminismo e a política e fazem presentes no romance de Gioconda Belli, à luz de teóricos como os de: Hollanda *et al.* (1994, 2020); Gago (2020); Stevens *et al.* (2017), Mackenbach *et al.* (2018), hooks (2020). Busca-se realizar uma análise interpretativa dessa obra da literatura de ficção contemporânea latino-americana, e entende-se que com esta proposta se possa debater questões relacionadas ao contexto político contemporâneo da Nicarágua e evidenciar essa narrativa que merece destaque da crítica e do público leitor.

¹ Doutor do curso de Letras Habilitação Português/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: paulopressotto@gmail.com

² Discente do curso de Letras Habilitação Português/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: anacarolinamoraissouza@gmail.com

2. FEMINISMO E POLÍTICA

O país das mulheres relata o processo de formação do PEE: Partido da Esquerda Erótica e como as mulheres que o compunham chegaram ao governo, tendo ganhado a eleição para presidência. Criado como uma forma de resistência e ânsia por mudança, o PEE levou sua líder, Viviana Sansón, à presidência, sendo essa uma escolha óbvia, pois Viviana ganhou notoriedade ao trabalhar na televisão, primeiramente cobrindo notícias, depois com seu próprio programa, em que as pessoas denunciavam corrupção, esquemas ilícitos e buscavam por ajuda daquela mulher vigorosa que almejava combater as mazelas de sua nação, a pequena Fáguas – país latino-americano onde imperava o descaso com a população.

“As eróticas”, como ficaram conhecidas, elaboraram sua campanha visando atingir principalmente mulheres pois sabiam que essas compunham a maior parte do eleitorado que o partido objetivava ajudar e tirar da posição subjugada em que se encontravam graças à sociedade patriarcal faguense. Seu plano de governo era focado na diminuição da disparidade entre homens e mulheres, na revolução do entendimento da unidade familiar a qual, até então, impunha sobre as mulheres toda a carga de cuidado com filhos, com a alimentação e com a casa de modo geral; sua ideologia, como as próprias faziam questão de alardear, era o “felicismo”, ou seja, as medidas de seu governo seriam tomadas, em suma, com base no nível de felicidade e satisfação da população e não focado inteiramente em graduações econômicas como a maioria dos países e estados.

As organizadoras do Partido da Esquerda Erótica buscaram revolucionar o país fazendo um excelente trabalho de conscientização política por meio de uma forte propaganda e ganhando as eleições com uma pequena ajuda do acaso, pois a erupção de um vulcão deixou o país coberto de cinzas por cerca de quatro dias. Nesse meio tempo, o PEE fez ampla campanha auxiliando a população muito mais do que o próprio governo, e foi ajudado pela peculiaridade de que os níveis de testosterona haviam caído de maneira nunca vista, deixando os homens da nação letárgicos e pouco combativos, o que basicamente acabou com os debates entre Sansón e os outros concorrentes (todos homens). Os níveis de testosterona voltaram ao normal meses depois da vitória das eróticas e após muitas mudanças na Constituição e leis pelo país.

O romance de Belli começa com Viviana sofrendo um atentado em praça pública em seu segundo ano de governo, quando um homem dispara seguidas vezes e foge sem ser reconhecido. A partir desse fatídico momento, acompanhamos a presidenta que acorda em um galpão com todos os objetos perdidos ao longo de sua vida e que a fazem rememorar diversos momentos de sua jornada; também seguimos as outras membras do PEE que visitam Sansón em coma no hospital e precisam lidar com o caos em que a vida política se encontra, pois, para além da caça ao criminoso, uma das medidas de mudança da Constituição era a exclusão da possibilidade de um vice-presidente assumir, em caso de impossibilidade do presidente, o que poderia retirar o PEE do poder. Além dos *flashbacks* proporcionados por Viviana, segue-se o presente com diversos personagens, as membras do PEE e outros moradores do país que terão importância ímpar para a narrativa.

Sem dúvida, um dos pontos altos da trama é o sistema de governo criado e executado por essas mulheres fortes e incríveis que revoluciona a pequena nação, desde as pequenas ideias - como a de premiar com isenção a conta de água dos bairros que ficarem mais limpos, o que faz com que toda a população passe a cuidar de forma esmerada de seus locais de moradia, até as maiores - como as propostas econômicas que fazem com que o país se torne um dos grandes exportadores de flores, ganhando incentivo financeiro externo por preservarem as grandes florestas do país como forma de crédito de carbono, e as mudanças na Constituição que resultaram na exclusão da possibilidade de ter uma vice-

presidência, pois segundo as eróticas, o povo escolhe seu presidente e não o vice. Na falta do presidente, alguém assumir tal cargo sem passar por nova aprovação seria uma forma torpe de exercer o poder.

Há também as amplas reformas em que mulheres de todas as idades e escolaridade passam a assumir cargos públicos, homens passam a ter que cuidar de suas casas e famílias – é criado até mesmo um *reality show* para acompanhar alguns donos de casa de primeira viagem e assim incentivar que os homens do país não se sintam vexados e se orgulhem de tais atividades. Além disso, abre-se o debate e a votação para legalização do aborto, inclusive as medidas para possibilitar que tal ato seja realmente realizado em último caso, pois ao possibilitar uma vida muito melhor e mais inclusiva para as mães, o aborto torna-se a decisão final para menos mulheres do que na sociedade patriarcal.

Em suma, a história criada por Gioconda Belli é completamente envolvente, traz o feminismo em todas as suas páginas da forma mais prática que este poderia chegar ou almejar, podendo ser compreendido até mesmo como uma espécie de utopia feminista, embora alguns pontos como o tratamento do governo do PEE dado a abusadores, que eram expostos em praça pública para que sofressem humilhações de todos os passantes, possa estar mais para distópico do que utópico. Belli é uma autora exímia e traz a todo momento debates e discussões essenciais que nos fazem refletir, ansiar por mudanças e torcer pelas personagens e desenrolar dos atos.

Para compreender melhor a história presente nas páginas de **O país das mulheres** é importante entender o contexto político do país de sua autora, a Nicarágua, pois Gioconda Belli utilizou-se de sua vivência e militância política para construir muitos fatos do enredo, dando voz e realizando os ensejos que ela e suas companheiras de luta almejavam quando se juntaram às forças revolucionárias sandinistas; como afirma nos primeiros trechos dos agradecimentos: “Nos anos 80, durante a Revolução Sandinista, realmente existiu um grupo de mulheres, de amigas, que se organizou no que chamamos de PEE, o Partido da Esquerda Erótica [...] Nós concordamos em discutir e pôr em prática estratégias de promoção dos direitos da mulher” (Belli, 2011, p.7). A autora, inclusive, atualmente, é uma exilada política e teve recentemente sua nacionalidade retirada e sua casa confiscada pelo governo ditador de Daniel Ortega, por ser esta, assim como mais outros 300 opositores, declarada como “traidora da pátria” (AFP, 2023).

A política nicaraguense, assim como em grande parte da América Latina, é marcada por inúmeros conflitos, insurreições, golpes políticos e forças opositoras que se colocam em pólos bem marcados e divergentes, não contando com estabilidade e plena democracia desde a sua independência da Espanha em 1821. Sendo uma nação marcada profundamente por seu passado colonial, e suas consequências óbvias, a tentativa de democracia mais nítida só foi alcançada em 1979, com a Revolução Sandinista. Teixeira *et al.* (2021) aponta que o passado colonial foi o responsável por proporcionar as diferenças sociais, econômicas e raciais, caracterizando também o uso da violência indevida do Estado, sendo que a América Latina ainda estaria em formação democraticamente falando.

De forma resumida, a Nicarágua, a contar do ano de sua independência, passou por profunda instabilidade política, por intervenções estadunidenses e britânicas mesmo no período contemporâneo. Um dos marcos da política nacional foi a estruturação opositora e revolucionária por parte de Juan Bautista Sacasa, Augusto César Sandino e José María Moncada, e como afirma Teixeira *et al.*: “Sandino era o único dos três que representava as camadas populares e que, portanto, fazia com que essa parte da população lutasse pelos seus direitos” (2021, p. 3). Dessa forma, Sandino tornou-se uma personalidade importante para o país fazendo com que a população retomasse as propriedades que estavam sob o controle estadunidense. Porém, “em 1936, o chefe da Guarda Nacional, treinada e apoiada

pelos EUA, executou o líder popular Sandino” (Fagundes, 2009 *apud* Teixeira *et al.*, 2021, p. 3).

Após esses primeiros momentos conturbados, por meio de um golpe de Estado, chegou ao poder Anastácio Somoza. Sua ditadura foi caracterizada pela concentração de renda por parte da família de Somoza, que inclusive desviava ajuda financeira internacional (Teixeira *et al.*, 2021). Fato que gerou grande insatisfação e culminou na criação da FSLN (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*), em 1961, fazendo com que suas atividades guerrilheiras aumentassem cada vez mais diante dos demandados do clã Somoza (Teixeira *et al.*, 2021).

O próximo capítulo marcante da política nicaraguense veio em 1979, quando a FSLN assumiu o poder e Anastasio Somoza Debayle foi deposto e executado (Teixeira *et al.*, 2021). Gontijo (2020) destaca que a Revolução Sandinista, em tempos de Guerra Fria, é um dos eventos que se destaca no cenário mundial em termos de revolução de esquerda, pois teve a participação de diversos grupos sociais e tendo a FSLN um importante destaque por protagonizar o movimento de resistência, unindo diversas esferas sociais e as unindo em busca de um único objetivo. Assim, “Posteriormente à vitória revolucionária, em julho de 1979, e à derrocada do governo Somoza, a preeminência da Frente se reafirmou (Gontijo, 2020, p. 117)”.

Ao chegar ao poder, a FSLN optou por um governo democrático com vasta participação popular, embora tenha tido influência da revolução socialista em Cuba (Teixeira *et al.*, 2021). Mackenbach (2018) destaca que “Nicaragua permaneció como el único país centroamericano en donde la ditadura fue derrocada por el movimiento revolucionario, y la entonces oposición se ocupó de construir desde sus ideas la nueva nación y la nueva cultura” (Mackenbach, 2018, p. 17). Porém, como pontua Gontijo, ainda que com o estabelecimento de um governo democrático a situação logo começou a piorar, mesmo que estivessem no poder e possuísem uma das maiores legitimidades da América Central:

No momento da tomada de poder, o governo revolucionário sandinista possuía Mesmo assim, e mesmo cedendo à lógica da democracia representativa a fim de garantir a legitimidade do processo revolucionário frente aos Estados democrático-liberais do Ocidente, não foi suficiente para se sustentar dentro da lógica das instituições vigentes frente à grave crise econômica que devastava o país e a contraofensiva dos EUA, principalmente por meio da organização e financiamento dos Contra e do bloqueio econômico imposto pela nação imperialista. Os ataques norte-americanos ao novo governo que se instaurou em 1979 levaram ao endurecimento do regime, além de graves violações aos direitos humanos (Gontijo, 2020, p. 117).

Após todas essas dificuldades, principalmente, aos ataques armados dos Contra que se intensificaram, Daniel Ortega, representante da FSLN nas eleições, perdeu o pleito de 1990 para Violeta Chamorro, líder da União Nacional Opositora (UNO) (Gontijo, 2020). Embora não tivesse a representação presidencial, a FSLN se fortaleceu grandemente entre os anos 2000 e 2006, acarretando, assim, na vitória de Daniel Ortega nas eleições presidenciais de novembro de 2006 – embora Ortega tenha abandonado muito do caráter revolucionário sandinista da década de 1980 e feito as pazes com a ala conservadora da Igreja Católica, bem como alianças estratégicas com as elites econômicas nicaraguenses (Teixeira *et al.*, 2021).

Desse momento em diante, o governo de Ortega seguiu se fortalecendo cada vez mais. A partir de sua posse, em 2007, a Nicarágua passou a ser composta por um regime híbrido, em que existia a concentração de poder em um indivíduo e/ou família, os quais

buscam utilizar-se do Estado para alcançar seus interesses. Entre os anos de 2007 e 2012, houve um bom crescimento econômico e desenvolvimento social; Ortega realizou projetos de combate à pobreza, incrementou os setores público e privado, aproximou-se economicamente da Venezuela e fez questão de atuar seguindo o modelo imposto pelo Fundo Monetário Internacional e beneficiando a classe empresarial nicaraguense (Teixeira, 2021).

Embora o primeiro prognóstico parecesse positivo, Ortega utilizou de sua influência para modificar a Constituição, e, em 2010, “sem a presença da oposição liberal, juízes simpatizantes ao sandinismo declaram o artigo 147, que proibia que um líder de Estado se reelegesse logo após o término de seu mandato anterior, como inaplicável naquele momento (Miranda e Álvares, 2016)” (Teixeira *et al.*, 2021, p.5). Daniel Ortega concorreu e ganhou as novas eleições, e a partir de então seu governo começou a tomar atitudes cada vez mais intransigentes, sendo o seu terceiro mandato em 2018 apontado como o momento em que ele adotaria de vez uma postura autoritária, reprimindo manifestações, utilizando-se de grupos paramilitares para ir contra opositores e manifestantes que passavam a ser vistos como terroristas, entre outras ações semelhantes (Teixeira *et al.*, 2021).

A autora e ativista Gioconda Belli participou ativamente da revolução sandinista, fazendo parte do grupo de mulheres guerrilheiras que compunham as linhas de luta. Como afirma Gontijo (2020), a questão feminina presente no movimento era fundamental:

No entendimento da ampliação dos sujeitos sociais, históricos e políticos, é importante ressaltar como a Revolução Nicaraguense se destaca pela expressiva participação das mulheres no processo revolucionário. Questões que diziam respeito às mulheres estavam presentes na organização da Frente desde a sistematização do *Programa Histórico*, publicado em 1969, que já tratava, com importância, da emancipação das mulheres [...] É importante compreendermos essa participação das mulheres dentro de um prisma de luta pela ampliação da “democracia popular”, pois a transformação de sujeitos até então considerados subalternos em sujeitos sociais e históricos, é fundamental para a prática democrática que propunham os sandinistas (Gontijo, 2020, p. 119).

Além da forte presença feminina, outro ponto importante deve ser destacado sobre a revolução sandinista, e diz respeito à cultura durante esse período:

En el contexto del proyecto de construcción de una nueva nación, el topos de Nicaragua como una «república literaria» (Arellano 1997:193), como una república de poeta ocupó un lugar estratégico en el discurso político-cultural del sandinismo. Esto tuvo consecuencias significativas para la literatura, en sus diferentes dimensiones como creación artística, instancia de generación de sentido e institución así como para la relación entre el autor/escritor y la política, esto es, el Estado.

La política cultural sandinista impulsó, a pesar de todas las diferencias, contradicciones y confusiones que se dieron entre las diversas instancias, agrupaciones y personas, la meta de «crear una nueva cultura», tal y como se expresara en 1981 en un discurso del entonces ministro del interior del gobierno sandinista, Tomás Borge [...]

La meta fundamental del ‘proyecto cultural’ del sandinismo sería la democratización de la cultura y la creación de una «cultura revolucionaria, popular, nacional, anti-imperialista» (Mackenbach, 2018, p. 15-16).

Tal importância para a cultura, principalmente para a literatura, foi pouco visto na história das formações dos países emergentes, e acarretou um grande desenvolvimento no campo literário na Nicarágua, as duas formas de escrita que mais se destacaram foi a poesia e os chamados “*testimonios*”, como traz Mackenbach (2018):

[...] hegemonía de la poesía en el campo literario frente a la prosa narrativa, que tendría un significado menor y que se habría desarrollado tardíamente [...] En las condiciones revolucionarias, iniciadas por la revolución cubana, sin embargo, otra forma de escritura ganaría una relevancia siempre mas grande: el testimonio (Mackenbach, 2018, p. 15-16)

As duas formas de escrita, poesia e narrativa, foram exploradas pela autora Gioconda Belli, reconhecida como grande poetisa, afinal “La aparición de su primer libro, *Sobre la grama* (1974), constituyó un cambio radical para la poesía escrita por mujeres en Nicaragua. Incluso implicó un vuelco para toda la literatura nicaragüense” (Aguirre, 2016, p. 41), escreveu também romances e obras de “*testimonio*” como **El país bajo mi piel** (2000). Quanto a obra **O país das mulheres** (2011), Tuveson (2012) traz a definição da literatura post-boom latino-americana que é dada após os anos setenta e se adequa à escrita da autora e da obra em específico:

La literatura de post-boom se da una preferencia a la narrativa histórica, es decir, la historia está basada en hechos reales y las obras continen una gran precisión histórica, requiriendo investigación sobre la época y lugar en cuestión. Muchas veces hay varias voces que representan la cultura de masas que logra acometer reflexiones acerca de los conflictos humanos y los dramas vitales de las sociedades modernas. Las obras suelen comunicar un mensaje político y se refieren a la sociedad contemporánea. Muchas veces se basan en experiencias vividas del autor o la autora. Esta literatura coincide con un tiempo latinoamericano en el que los procesos de modernización, progreso y desarrollo propuestos por los grupos de poder, por los constructos coloniales y postcoloniales, y por las fuerzas de una modernidad planteada desde, y para el centro, comienzan a mostrar fallos y fracturas. Los rasgos políticos se ven muchas veces en la literatura de post-boom aunque unos autores lo subrayan más que otros (Tuveson, 2012, p. 7).

Também vale destacar que, segundo Tuveson (2012), as obras de post-boom trazem outros elementos distintivos, além da possível presença do realismo mágico. São eles:

En las novelas de post-boom muchas veces los personajes, y especialmente las mujeres, tienen personalidades muy fuertes y hay una transformación del poder en la sociedad donde grupos que antes han sido marginalizados empiezan a tomar más espacio. Se encuentran temas como la etnicidad, la mitificación, el sexo (el feminismo) o la marginalidad, y otro rasgo distintivo es la reivindicación del tema de amor. Además suele traslucirse elementos humorísticos (Tuveson, 2012, p. 7).

As definições dadas por Tuveson (2012) mostram bem as características presentes na obra de Belli que possuem esse forte cunho político, histórico e pessoal, também coloca o feminismo e o feminino como protagonistas e traz fortemente o elemento humorístico.

O país das mulheres (2011) é uma obra que subverte o poder androcêntrico, dando espaço para que as mulheres passem a governar e utilizem-se de muitas das reivindicações feministas para compor sua forma de governo.

Quanto ao partido criado, o PEE: Partido da Esquerda Erótica, a ideia de se lançar como partido vem ao encontro da fala de Verónica Gago: “o movimento feminista que se assume como sujeito político é o que tem a força de denunciar as violências contra as mulheres e contra os grupos feminizados como uma nova forma de contrainsurgência, necessária para aprofundar as atuais modalidades de despojo múltiplo” (Gago, 2020, p. 57). Temos a definição de Costância Lima Duarte que corrobora com a ideia do partido: “Pois o feminismo, a meu ver, deveria ser compreendido em um sentimento mais amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou de grupo” (Duarte, 2019, p. 26).

As mulheres do PEE tomam a decisão de atuar politicamente e em seu primeiro manifesto publicado ocorre a explicação da motivação básica para tal nome, pois sabiam o furor que causaria tal nomenclatura:

Somos de esquerda porque acreditamos que um gancho de esquerda no queixo é o que merecem a pobreza, a corrupção e o desastre deste país. Somos eróticas porque Eros significa VIDA, que é o mais importante que temos, e porque nós, mulheres, não apenas estivemos desde sempre encarregadas de gerá-la, mas também de mantê-la e protegê-la; somos o PEE porque nada mais nos sustenta além do desejo de caminhar para frente, de traçar um caminho ao andar e de avançar com aqueles que nos seguem (Belli, 2011, p. 90).

E quanto à principal meta e ideia de governo do PEE, vale destacar o trecho retirado do mesmo manifesto:

Declaramos que nossa ideologia é o “felicismo”: fazer com que todos sejamos felizes, vivamos com dignidade, com liberdade irrestrita para desenvolver nosso potencial humano e criador, sem que o Estado restrinja nosso direito de pensar, dizer e criticar o que quisermos (Belli, 2011, p. 90).

Dessa forma, no romance, vê-se que claramente a forma de governar e de lutar do PEE está de acordo com a formulação básica de bell hooks sobre o feminismo: “Dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (hooks, 2020, p. 17). Pois, como afirma a futura presidenta em uma das reuniões antes de lançarem a ideia de campanha:

Se pensarmos na experiência de vida de cada uma, veremos que não há igualdade. No trabalho, por exemplo: a mulher fez avanços enormes nos países desenvolvidos, mas não me diga que não cabe a elas a maior responsabilidade pela casa e pelos filhos. É por isso que existe esse telhado de vidro que apenas algumas ultrapassam. Por que vocês acham que a Alemanha, a Itália e a Espanha estão ficando sem gente? Se não fosse pelos imigrantes, haveria apenas idosos... As mulheres não querem ter filhos, porque isso significaria deixar de viver para dedicar-se à criação deles. A maternidade, no mundo todo, está condenada; a mulher é castigada por engravidar, parir e cuidar dos filhos. E adentramos no mundo do trabalho, mas o mundo do trabalho não se adaptou a nós. Ele foi

pensado para homens que têm esposa. Se nós, mulheres, tivéssemos organizado o mundo, o trabalho não estaria segregado da família, estaria organizado em torno dela: haveria creches maravilhosas e gratuitas nos próprios centros de trabalho. Poderíamos ficar com nossos filhos na hora do café. Levariam os bebês até nós para que déssemos de mamar. E nos dariam bonificações a cada criança que trouxéssemos ao mundo (Belli, 2011, p. 84-85).

Essas falas vão totalmente ao encontro das reivindicações feministas no geral, dando o enfoque principal à constituição da família e sua importância pois como afirma Jacqueline Pitanguy “ao compreender a estreita relação entre subordinação legal da mulher na família e a violência doméstica, o movimento feminista atribuiu importância central à luta pela reforma das leis que regiam a família” (Pitanguy, 2019, p. 83), bem como ao “Manifesto feminista”, escrito pelas feministas brasileira no início do século XX, por exemplo, onde estas diziam:

As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie humana, dotados de faculdades equivalentes e igualmente chamados a exercer, sem peias, os seus direitos e deveres individuais. Os sexos são interdependentes e devem, um ao outro, a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarretará, inevitavelmente, prejuízos ao outro, e, conseqüentemente, à nação. Em todos os países e tempos, as leis, preconceitos e costumes tendentes a restringir a mulher, a limitar a sua instrução, a enterrar o desenvolvimento das suas aptidões naturais, a subordinar sua individualidade ao juízo de uma personalidade alheia, foram baseados em teorias falsas, produzindo, na vida moderna, intenso desequilíbrio social (Manifesto feminista *apud* Duarte, 2019, p. 37-38).

Às “eróticas”, então, coube trazer à tona as reivindicações e atendê-las, fortalecer as mulheres enquanto classe, trazendo para sua campanha e, posteriormente, no plano de governo, as necessidades de tal classe. Joan Scott, em sua concepção, como aponta Hollanda, “atribui ao feminismo a missão de definir a condição de opressão feminina em termos materialistas, demonstrando que a categoria de mulher é uma categoria de classe, o que significa que ‘mulher’ assim como ‘homem’ são fundamentalmente categorias políticas e econômicas”. (Hollanda, 2019, p. 11).

Afinal, é importante entender que os papéis que são relegados às mulheres são apenas secundários, são criados por um sistema que os mantém propositalmente desprestigiados, assim como a própria construção das categorias “homem” e “mulher” que “são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda em si definições alternativas negadas ou reprimidas” (Scott, 2019, p. 75). Nessa esteira também afirma Verónica Gago:

[...] as mulheres são confinadas ao lar, restritas ao que seria batizado como “privado”. O que aprendemos com Federici, cuja teorização retoma a experiência política da campanha pelo salário doméstico dos anos 1970, é o modo de exploração específico que o capitalismo organiza para as mulheres, o que requer, antes de mais nada, que elas sejam desprestigiadas socialmente. Só assim se justifica seu confinamento e sua privatização. Depois, se pode obrigá-las a trabalhar grátis e a inviabilizar politicamente suas tarefas (Gago, 2020, p. 40).

Para o PEE, essa invisibilidade e o desprestígio da classe feminina deveria cessar os trabalhos domésticos, em suma, feitos de forma gratuita e obrigatória pelas mulheres, deveriam se tornar compartilhados por todos. Assim como os cuidados com os filhos, que afastavam muitas mulheres do mercado de trabalho, deveriam ser levados em conta de forma que as mães pudessem também serem incluídas nesse âmbito. Para as eróticas, era clara a afirmação de Verónica Gago de “que as mulheres tenham sido desvalorizadas mais uma vez, justamente para que não sejam contabilizadas, remuneradas ou reconhecidas imediatamente como produtivas, e para que não reivindiquem politicamente sua centralidade, é efeito da exploração capitalista-patriarcal-colonial” (Gago, 2020, p. 46), e assim, apenas subvertendo esse regime de exploração e modificando a formulação do Estado é que mudanças concretas poderiam ocorrer.

Dessa maneira, existem alguns vislumbres nas atitudes do PEE enquanto governo que retiram das mulheres tais condições inferiores e trazem para o coletivo o trabalho não remunerado e alienante que era obrigação feminina, como em:

Há um ano funcionava no bairro o sistema de cozinha rotativa, que nascera da ideia de aliviar o trabalho doméstico. As famílias, homens e mulheres, se revezavam na preparação do jantar, que era servido na casa comunitária construída por todos e que funcionava também como centro de reuniões e sala de aula para as turmas de alfabetização (Belli, 2011, p. 25).

E nos anúncios que o partido passou a veicular para atrair novas trabalhadoras para assumir os cargos deixados pelos homens que foram retirados dos cargos públicos, vê-se o claro posicionamento feminista e inclusivo:

PRECISA-SE DE MULHERES DISPOSTAS A TRABALHAR, COM OU SEM EXPERIÊNCIA, COM OU SEM “BOA APARÊNCIA”, COM OU SEM FILHOS, CASADAS OU SOLTEIRAS, HÉTÉROS OU GAYS, GRÁVIDAS OU NÃO, COM OU SEM EDUCAÇÃO SUPERIOR, MENORES OU MAIORES, TODAS SÃO BEM-VINDAS, HÁ LUGAR PARA TODAS, OFERECEMOS CRECHE PARA OS FILHOS NO HORÁRIO DE TRABALHO (Belli, 2011, p. 144, grifos da autora).

Outro ponto fundamental para as eróticas enquanto partido e governo é a valorização da maternidade, pois, a forma como mulheres com filho são vistas na sociedade, desde tempos remotos até os atuais, demonstra o quanto as mães são relegadas ao ambiente doméstico, o quanto muitas abandonam suas carreiras por não conseguirem conciliar as funções, basicamente por terem que lidar com tudo sozinhas etc. O partido decide valorizar e trazer luz sobre tais questões, como se pode perceber em um dos diálogos entre as integrantes do PEE na discussão de como seriam os enfoques de seu futuro governo caso ganhassem. Viviana afirma, em um e-mail enviado para as colegas, o seguinte:

Até agora as mulheres ingressaram em grande número nas universidades, mas a vida profissional, quando existem filhos, introduz uma enormidade de obrigações adicionais que as sobrecarregam de responsabilidade e prejudicam sua eficiência em ambas as áreas. Não é de surpreender que, ao ter a possibilidade, optem por permanecer em casa. Isso significa que passam a ser

economicamente dependentes de quem provê o sustento da família e, portanto, são vulneráveis ao abandono e à violência e perdem a autonomia e a possibilidade de autorrealização em um terreno distinto da maternidade. É preciso separar a associação automática mulher-maternidade e converte esse ofício num trabalho neutro, numa função social genérica. Fazer isso é questão de poder. Quem tem o poder estabelece as regras do jogo, cria as razões que justificam determinado modo de organização (Belli, 2011, p. 106).

Outra fala de Viviana, a futura presidenta, quando ainda estão organizando a ideia de formarem o partido, expõe como um poder feminino poderia ser algo revolucionário, mesmo que enfrentasse muita resistência e desdém:

Já existem algumas mulheres presidentas. Isso não é novidade. O que não existe é um poder feminino. Qual seria a diferença? Imagino um partido que proponha dar ao país o que uma mãe dá ao filho, cuidar dele como uma mulher cuida de sua casa; um partido “maternal, que enfatize as qualidades femininas com as quais nos desqualificam, como talentos necessários para assumir um país maltratado como esse. Em vez de querermos mostrar que somos tão “homens” como qualquer macho e, por isso, estamos aptas a governar, vamos enfatizar o lado feminino, aquilo que normalmente as mulheres que aspiram ao poder escondem como se fosse falha: a sensibilidade, a emotividade. Se tem uma coisa que este país precisa é de quem o ponha para dormir, quem o afague, quem o trate bem: uma mamãe. É o cúmulo, não é? Até a palavra “mamãe” está desprestigiada! Uma palavra tão bonita. (Belli, 2011, p. 25).

Nas palavras de bell hooks, as feministas como “Pensadoras revolucionárias não queriam apenas alterar o sistema existente para que mulheres tivessem mais direitos. Queríamos transformar aquele sistema para acabar com o patriarcado” (Hooks, 2020, p. 21). Esse é o papel que o PEE toma para si, o de transformar a mentalidade e o sistema patriarcal, não apenas fazer com que as mulheres tivessem mais direitos. O patriarcado é que perpetua a supremacia de um gênero sob o outro, e combater tais noções é imprescindível para mudança dos estigmas sociais, afinal:

[...] o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. Seria melhor dizer que o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação do poder, no Ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas (Scott, 2019, p. 69).

De acordo com a ideia de que o gênero, embora não único, porém, um dos mais permanentes das significações de poder, Viviana, na Assembleia das Nações Unidas, esclarece o motivo das propostas de seu partido serem feministas e não focadas na economia ou outros pontos como tantos outros partidos progressistas ou não, de direita ou de esquerda, e sua real importância e possibilidades que tais pensamentos abririam:

No entanto, parece mentira que, no século XXI, discutamos sobre o socialismo ou o capitalismo ou a crise econômica sem nos darmos conta de que não resolvemos o problema da dominação ou do abuso dentro de nossa própria casa. Nós, mulheres, demonstramos que somos capazes de pensar fora do

estabelecido, de sair dessa caixa-preta do desastre anunciado. A sorte da humanidade não está lançada porque nós ainda não nos pronunciamos. E terão que admitir que, sendo nós que fizemos isso a todos vocês, agora cabe a vocês nos escutar, deixar o cinismo, o ceticismo, os truques de lado e liberar o espaço muito pequeno que pedimos para esse experimento, para essa reinvenção da sociedade. Nós queremos outro mundo, queremos evitar que a humanidade complete o ciclo de sua existência se autodestruindo (Belli, 2011, p. 182).

Para que as mudanças na sociedade de Fátuas pudessem ser realizadas, para que essa modificação na forma de compreender os gêneros, uma das atitudes polêmicas tomadas pelo PEE ao assumir o governo foi a de dispensar todos os homens de cargos públicos e substituí-los por mulheres, pagando-lhes seis meses de salário como bonificação, pois o gênero enquanto forma de “significar as relações de poder”, como aponta Joan Scott no excerto acima, mesmo com um comando principal feminino, ainda interferia nas relações, ordenanças e cumprimento das novas propostas e ideias, pois os homens presentes no governo não viam as mulheres como suas iguais ou merecedoras de confiança para realizar mudanças.

Também há a explicação básica da necessidade de tais homens de menosprezar os feitos e as mudanças que as mulheres propunham por meio das palavras de Virginia Woolf: “Por isso a enorme importância, para o patriarca que precisa conquistar e comandar, do sentimento de que muitas pessoas – de fato, metade da humanidade – é por natureza inferior a ele. Essa deve ser, na verdade, uma das principais fontes de seu poder” (Woolf, 2022, p. 75-76).

Existem as memórias de Viviana sobre a atitude a ser tomada para transformar a situação, pois o governo precisava prosseguir com as mudanças propostas em sua campanha eleitoral, as mulheres precisavam se tornar as protagonistas:

Com dois meses de governo, não conseguia avançar. Mesmo com baixos níveis de testosterona, deprimidos e cansados, criando barriga e se tornando flácidos, os homens não deixavam a iniciativa feminina voar. Não faziam isso conscientemente, mas uma vez ou outra, nas reuniões, seus comentários caíam como baldes de água fria: “Ah, é que vocês não sabem destas coisas”; “Ah, é que vocês não têm experiência”. O efeito era visível no rosto de mulheres magníficas que acabavam de descobrir o alcance de seu poder. Eles as humilhavam; faziam com que se fechassem como anêmonas assustadas. [...] Eles não vão nos respeitar de outra maneira. Mais ainda, você não acha que nós, mulheres, precisamos dessa experiência? Os homens já a tiveram. Dirigiram sozinhos o mundo dos negócios, da política. Provaram do que são capazes sozinhos. Nós sempre tivemos à sua sombra ou ao seu lado. Merecemos passar pelo teste (Belli, 2011, p. 121 e p. 124).

Quanto à repercussão das medidas tomadas por igualdade de direitos entre ambos os sexos – num contexto em que os homens haviam por muitos e muitos anos controlado diversos setores e áreas sem a presença de mulheres em cargos importantes - os jornais internacionais se posicionaram e destilaram a opinião óbvia e machista de uma sociedade que está acostumada com o poder masculino e não o questiona. Sobre esse cenário, um recorte do The New York Times, com o título de “Um novo desafio para o governo feminista de Fátuas”, traz:

A presidenta Sansón declarou que considera essa medida temporária, mas necessária para garantir que uma nova ética feminina do cuidado e da solidariedade possa prosperar numa nação como Fáguas, tradicionalmente dominada pelo machismo. Por mais originais e revolucionárias que pareçam as medidas, não podemos deixar de discordar da decisão radical da presidenta Sansón. Num mundo povoado por homens e mulheres, um gênero não pode afirmar-se à custa do outro. Gostaríamos de pensar e esperar que o povo de Fáguas, sobretudo os homens, vai manifestar seu direito de discordar. Seria um triste destino para a democracia faguense sair de um passado de discriminação ideológica para uma forma insólita discriminação por razões de gênero. Temos certeza de que os Estados Unidos, cujo apoio econômico é tão necessário a Fáguas, certamente não vão considerar essa ação apenas mais uma demonstração do senso de humor político que caracteriza o governo da presidenta Sansón (Belli, 2011, p. 127).

As críticas de viés claramente depreciativo e machista são óbvias nesse trecho, pois chamar de “senso de humor” ações que vinham melhorando o país, somente por serem feministas e não priorizarem homens e uma forma de governo tradicional, demonstra claramente o tipo de pensamento que está por trás de uma nota de jornal que tecnicamente deveria ser imparcial e apenas informativa. Na América Latina, no início do movimento feminista e até mesmo atualmente, vê-se essa grande resistência à palavra “feminismo”, e apesar de todas as conquistas, tal termo, assim como o termo “feminista”, acabou deixando-se contaminar por uma negatividade vinda de muitos lugares, como afirma Constância Lima Duarte:

Mas se essas foram vitórias do movimento feminista, sua grande derrota foi ter permitido que um forte preconceito isolasse o termo, sem conseguir se impor com orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista sem sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia, em total oposição à ideia do “feminino” (Duarte, 2019, p. 25-26).

Até mesmo o próprio PEE não assumia como feminista, mas sim “mulherista”: “As mais velhas chamaram a atenção das mais jovens, que não reivindicaram o feminismo ao se autodefinir mulheristas” (Belli, 2011, p. 142); decisão que mesmo sem perceber resvala nas palavras de Duarte sobre o preconceito com tal termo que está incrustado no imaginário cultural coletivo, tanto que se apossa de mulheres que, no momento, estudavam muito sobre o feminismo e buscavam colocar em prática as diversas reivindicações propostas pelo movimento. Inclusive, contra o feminismo, no romance, existe a personagem conservadora Leticia, mulher do candidato à presidência que perdera para Viviana, e que, além de apoiar o marido, tinha ojeriza ao movimento feminista e às eróticas e não via com bons olhos a política voltada para as mulheres:

Mas ela não cairia nos truques do feminismo nem acreditaria nos contos das eróticas, essa espécie de feminismo ao contrário que pregavam usando a linguagem de mulheres como ela para enganar a todas. O homem e a mulher eram como eram e cada um tinha que encontrar seu caminho, e não andar por aí achando que se podia mudar o que Deus e a natureza haviam disposto. O correto era que a mulher ficasse com os filhos. Ela não queria Emiliano metido na cozinha nem teria desejado que ele criasse o filho. Ela teria enlouquecido. Sabia

conseguir o que queria sem muito alarde nem histórias sobre mudar o mundo (Belli, 2011, p. 152)

Em outra passagem do romance, há mais uma reflexão da presidenta sobre a medida extremista de mandar homens dos cargos públicos para suas casas por seis meses, mas que contribuiria para a forma que as eróticas queriam dar a seu governo:

Deixar as mulheres trabalhando sozinhas no governo confirmou sua intuição de que, deixadas à própria mercê, sem o olho do macho para avaliá-las e emitir juízos a respeito do que eles sentiam ter direito pelo simples peso de seus frágeis e delicados testículos, elas se despojavam de seu ânimo complacente, da lenda de que não gostavam de mandar, da fábula de que os desafios incomodavam. O negócio era lento. Não lhes cabia apenas esvaziar a importância da presença real dos homens, mas a do juiz interiorizado, do homenzinho diminuto que, com o indicador sempre em riste e o rosto de padre ou cura ou tio ou irmão, estava plantado como um busto augusto e austero no meio dos parques sombrios da mente feminina, recordando-lhes que eram filhas de Eva: pecadoras; filhas da puta: puta; filhas da Barbie: idiotas; filhas da Virgem Maria: moças decentes; filhas de mães melhores do que elas, que não se consideravam o umbigo do mundo: mulheres caladas e comportadas... A fila de modelos femininos santificados ou desprezados era constituída por retratos planos, de apenas uma dimensão; ou isso ou aquilo; via de regra, negavam a totalidade do que significa ser mulher.

[...] Os defeitos dos homens não os faziam descer de seu pedestal; os das mulheres faziam-nas rolar até o porão. Por isso, ela apostou, em sua presidência, no gosto, na liberdade, no ar, no oxigênio, em ver as mulheres se entregarem ao trabalho e dar o melhor de si sem se preocupar com o que pensavam ou deixavam de pensar seus superiores ou intermediários ou colegas (Belli, 2011, p. 156-157).

Para além da medida que visava dar liberdade para que as mulheres ousassem criar, sonhar, realizar, a ideia de manter os homens fora dos cargos públicos, também visava educá-los e conscientizá-los sobre os deveres para com a casa, pois a grande maioria sequer tinha noção de como suas residências funcionavam. Como afirma Viviana:

para que a vida diária se transformasse – o verdadeiro nó da questão –, os homens tinham que tomar gosto pela casa, pela cozinha ou ao menos deixar de encarar isso como uma função que acabaria com sua identidade ou ameaçaria sua masculinidade. Ela não aspirava ao matriarcado, mas a uma sociedade de iguais. E era possível. Acreditava nisso com todos os seus hormônios e sua massa cinzenta (Belli, 2011, p. 157).

A ideia de fazer com que os homens passassem a experienciar mais o cuidado com a casa e os filhos, passando até mesmo a gostar da vivência, volta-se mais uma vez a um dos pontos principais do governo das eróticas: o núcleo familiar. As mulheres (as eróticas) sabiam, como muitas femininas também sabem, que existem mulheres afastadas do mercado de trabalho, da vida pública, das decisões políticas, pois cabe a elas todo o cuidado e trabalho dentro de casa, não sobrando tempo para outras vivências.

Portanto, diversas foram as modificações realizadas pelo PEE para que a nação pudesse realmente vivenciar medidas feministas e um governo voltado para as demandas femininas, categoria que foi relegada a um segundo ou terceiro plano durante toda a formação da nação. Obviamente que o bem-estar não apenas das mulheres, mas da nação

como um todo, também foi ambicionado e buscado, porém como a própria presidenta afirmava, parecia utópico discutir formas de governo sem antes dar prioridade para os grandes abusos sofridos por uma imensa parcela da população. Com isso, deu-se o governo das eróticas, voltando-se sempre para uma base feminista na resolução dos problemas e buscando o dito “felicismo” de sua população.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O país das mulheres (2011), de Gioconda Belli, pode ser encarado como um romance de alta carga política e de viés feminista. Ao utilizar-se do país fictício de Fátuas em sua obra, a autora brinca com esse espelho de sua pátria, a politicamente conturbada Nicarágua, e lhe dá uma outra saída, em que um governo feminista e empenhado no bem-estar da população assume e acaba com uma sequência de anos de corrupção e descaso governamental. O governo dessas mulheres do Partido da Esquerda Erótica pode ser lido quase como uma utopia feminista colocada em prática em um pequeno país latino-americano.

A forma de governo realizada pelo PEE mostra-se muito eficiente e desempenha de forma prática muitos dos conceitos-chave desenvolvidos por feministas durante décadas, mostrando o casamento entre política - no caso, leia-se forma de governar - e feminismo. Belli imagina sua utopia e lembra-se de inclusive pontuar com os discordantes, até mesmo mulheres que não concordam com as reivindicações feministas e homens machistas que tentam assassinar a presidenta do país para que possa voltar o antigo *status quo*.

Com base no que foi apresentado sobre essa narrativa da autora e ativista nicaraguense, espera-se que esta análise interpretativa dessa ficção contemporânea possa despertar maior interesse pela leitura do romance *O país das mulheres*, bem como pelo contexto político e pela temática feminista que o envolvem. Espera-se que o interesse por Gioconda Belli e suas obras possam crescer ainda mais entre o público latino-americano.

Gioconda Belli criou uma história com senso de humor altamente ácido e crítico, com personagens emblemáticos, tridimensionais e uma narrativa potente em que a atividade política e o feminismo andam em consonância e são determinantes para o desfecho. Entre idas e vindas, flashbacks e pontos de vista de personagens distintas no presente narrativo, o romance traz um enredo crítico, imaginado por uma importante autora latino-americana que deve ter cada vez mais destaque no cenário contemporâneo, seja por parte da crítica, da academia ou por parte do público em geral. Algumas passagens foram interpretadas à luz de determinados conceitos teóricos feministas como os de hooks, Gago, Scott, Woolf, entre outras.

4. REFERÊNCIAS

AFP. Nicarágua retira nacionalidade de 94 exilados e os declara "traidores da pátria". **Folha de Pernambuco**: Fevereiro de 2023. Acessado em Mai de 2024. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/nicaragua-retira-nacionalidade-de-94-exilados-e-os-declara-traidores/258565/>

AGUIRRE, Erick. Panorama de la literatura nicaragüense. **Revista Lengua y Literatura**, Vol.2, núm. 1, enero-junio 2016.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-47.

GONTIJO, Stella Ferreira. A “democracia popular” da Frente Sandinista de Libertação Nacional: uma breve discussão a partir do debate marxista e da práxis revolucionária. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, n. 28, p. 110-137, Jan./Jul., 2020.

MACKENBACH, Werner. Literatura y revolución: la literatura nicaragüense de los años ochenta y noventa entre política y ficción. **Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento**, ISSN 2603-5839, n. 21, p. 13-44, Mai, 2018.

PITANGUY, Jacqueline. A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 81-96.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.49-80.

TEIXEIRA, Bruno Andrade; DIAS, Maurício Luiz Borges Ramos; PIRES, Nicole Fava. Nicarágua em crise: governo de Daniel Ortega (2007-2021) e o desmantelamento democrático. **Conversas & Controvérsias**, Porto Alegre, e-ISSN: 2178-5694, v. 8, n. 2, p. 1-10, Jul./Dez., 2021.

TUVESSON, Cecilia. **Novelas nicaragüenses de contenido político**: um estudio de obras literarias de Gioconda Belli y Sergio Ramírez. Lunds Universitet. Sprak- Och Litteraturcentrum. SPA604. Tesina D, 15 hp. Directora: Inger Enkvist. Verano-2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

LITERATURA JOVEM ADULTA COMO NEO-SLAVE NARRATIVE: REPRESENTAÇÕES DA ADOLESCÊNCIA DA JOVEM NEGRA ESCRAVIZADA

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva (UESPI/ UFPI)¹

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As relações dialógicas da pós-modernidade não limitam as diferentes áreas do conhecimento; pelo contrário, refletem a diversidade de abordagens de um objeto ou fenômeno, ampliando sua compreensão por aproximação ou afastamento dos mesmos campos. A fronteira que surge do encontro da ficção literária e da História é um exemplo. Desde o aparecimento de novos conceitos e teorias na segunda metade do século XXI, os dois tipos de conhecimento podem ser reconhecidos como relatos narrativos delimitados por suas particularidades.

Numa visão geral, o movimento Nova História, surgido na década de 1970 a partir da *Escola dos Annales*, recusa a abordagem positivista dos fatos e propõe uma reescrita do passado, enfatizando as versões interpretativas deste. A preocupação, então, passa a ser a compreensão da História que pode ser expressa de maneiras variadas, por serem subjetivas e independentes de quem as produz. A conexão entre ela e a literatura ocorre tanto por trocas como por confronto de informações.

Sandra Jatahy Pesavento (2003, p. 32) explica que os dois discursos “vêm o mundo como texto”, atribuindo diferentes sentidos para a realidade. Em seu artigo, a professora e historiadora brasileira revisa as especificidades da História como discurso sobre o passado com recursos retóricos próprios, voltados para a objetividade, e estrutura cronológica de ações. Apesar de suas representações também serem resultados das construções do imaginário humano, o compromisso do historiador com a realidade é único por ter como objetivo a busca da verdade e rigor metodológico que exige fontes como marcas de historicidade.

Quanto à literatura, desde o século XIX, procura-se apontar suas especificidades ou aquilo que a diferencia de outros discursos, como seus artifícios linguísticos metafóricos, seu caráter ficcional ou imaginativo, compreendida como objeto estético. Sobre a configuração do tempo, Pesavento (2003, p. 33) lhe atribui um “presente da escrita” que recia o que já passou e o que ainda pode acontecer. Logo, não há intenção do ficcionista de obter a verdade, apenas a verossimilhança. Outro elemento a ser considerado é o leitor e suas expectativas, em relação ao enredo, à linguagem e à estrutura. Ou seja, como objeto cultural os textos carregam um valor semântico construído socialmente, sendo reconhecidos por características — forma e conteúdo — que lhes são atribuídas.

Pois bem, as novas abordagens surgidas do contato entre as duas disciplinas proporcionam reflexões e talvez ações para a mudança de comportamentos aceitos por muito tempo como “normais”. Defendendo que o resgate de acontecimentos passados ajuda a (re)construir o futuro, percebe-se que os textos literários funcionam como registros das interpretações de diferentes épocas. Usando a história como fonte, o ficcionista da literatura se vê “livre” das limitações da objetividade, do compromisso com a verdade

¹ Docente no Curso de Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras/ Literatura da Universidade Federal do Piauí. Email: sharmilla.silva@ufpi.edu.br.

(podendo ser até mais combativo) para preencher lacunas, especialmente no que diz respeito a experiências pessoais das personagens baseadas em outras reais. É o que acontece principalmente com narrativas que, de certa maneira, denunciam violências. A escravidão de povos negros africanos é um delas.

A ficção histórica é uma das formas de conhecer o passado ao mesmo tempo em que apresenta questões da contemporaneidade, visto que as subjetividades são partes de um legado histórico. Então, as narrativas literárias protagonizadas por indivíduos negros escravizados refletem sobre várias questões, como aquelas estereotipadas que ainda têm força no século XXI. Os romances sobre adolescentes africanos ou afro-descendentes oprimidos nos Estados Unidos entre os séculos XVI e XIX, consideradas periféricas em relação ao cânone, explicam muito sobre a construção da identidade jovem negra e a da própria nação, quando se pensa naqueles que trabalharam para o desenvolvimento da sociedade. As relações entre os indivíduos, entre eles e o cenário econômico e as ideologias da época, as particularidades das experiências de um indivíduo e sua história como ferramenta política formam um conjunto a ser considerado nesta análise.

Iniciada na década de 1960, a ficção histórica na literatura jovem adulta nos Estados Unidos igualmente tem como alguns dos objetivos preencher as lacunas deixadas pela história oficial e a valorização do seu valor artístico. Entretanto, a versão do fato é realizada por uma perspectiva nova (a visão de um adolescente) que contribui para a exploração do passado e o exame de eventos que levaram ao momento atual. Dentre os temas recorrentes, destacam-se o choque entre culturas e os efeitos nas vidas dos indivíduos, a busca da liberdade e a sobrevivência diante de desafios diários. Protagonistas jovens encontram audiência da mesma faixa etária e fazem refletir no fato e nas suas motivações, e como os erros podem ser evitados.

A literatura jovem adulta afro-americana, especificamente, ajuda jovens leitores a formatar sua identidade, a partir de questões contemporâneas, do questionamento de legados culturais e da necessidade de representatividade. Este gênero literário mostra exemplos relacionados a preconceitos de raça, de gênero, de classe social, dentre outras intersecções. A voz dessa parte da comunidade negra busca combater tal discriminação. Para alguns estudiosos, a literatura afro-americana para jovens adultos expressa uma preocupação com representações reais que possam guiar seus leitores em seus destinos, por imitação ou questionamento com ações para a mudança, reforçando que este futuro depende do conhecimento da história, de ancestralidade, tradições dos povos, e de como foram tratados por grupos culturais diferentes. Então, há que se refletir sobre o indivíduo negro em processo de formação de sua identidade cujo adolescer é violentado de maneiras diversas.

A partir do que foi exposto, registra-se que o objetivo neste artigo foi a análise das obras *Copper Sun* e *Good Fortune* como neonarrativas de escravizados² a partir da representação do sistema escravagista nos Estados Unidos e da subjetividade do indivíduo negro neste período. Os romances são considerados Literatura Jovem Adulta e portanto tem como protagonistas duas adolescentes, cujas formações identitárias ou desenvolvimento da adolescência foram forjados por múltiplas violências. A escolha do tema se deve ao desejo de ampliar os estudos sobre a ficção protagonizada por personagens femininas jovens e negras que viveram no período colonial estadunidense e tiveram suas histórias apagadas ou deturpadas.

² Nossa tradução para Neo-Slave Narrative.

2 O SISTEMA ESCRAVAGISTA NA HISTÓRIA E AS NEO-SLAVE NARRATIVES

Foram aproximadamente três séculos de práticas oficialmente preconceituosas e abusivas, desde o sequestro até a servidão forçada em outro continente, enfatizados pela destituição de humanidade das vítimas, portanto sem direitos. Nos séculos XVIII e XIX, a escravização nos Estados Unidos era assegurada pela atos legislativos, como a Lei do Escravo Fugitivo aprovada em 1850, fundamentada por correntes religiosas e político-econômicas, e ocorria com mais força na região sul do país, sendo a base de seu “sucesso econômico”. O sistema era constantemente justificado por aqueles que exerciam o domínio sobre outros povos, tendo como principais “motivações”: o alcance do progresso, do equilíbrio social e da civilização através do modo de produção e expiação dos pecados.

A escravização colonial na época moderna, serviu para manter o favorecimento das elites, por sua vez baseadas no tripé entre capitalismo, racismo e tráfico negreiro. No século XVI, a exploração de indivíduos negros africanos aumentou com vistas ao trabalho nas plantações das Américas. Para os colonizadores, os “escolhidos” eram mais resistentes e quanto mais escura fosse a cor da pele, mais eles eram destinados ao trabalho pesado. Dois séculos depois, o sistema se consolidou e determinadas condições levaram à escravização de negros nas Américas, ou seja “o tráfico bateu todos os recordes, a economia colonial escravagista se fortaleceu e as teses racistas começaram a ser difundidas mais claramente” (Pétre-Grenouilleau, 2009, p. 122).

Com o tempo, pequenos atos de revoltas dos negros e de grupos abolicionistas, mesmo com interesses próprios, começaram a ser planejados e uma das ações mais visíveis foi a Guerra de Secessão Civil (1861-1865), entre os estados sulistas, amplamente escravocratas e agrícolas, e os do Norte, industrializados e defensores da mão de obra livre e assalariada, e que teve como maior representante e apoiador da causa o então Presidente Abraham Lincoln. No fim do conflito, com a aprovação da Décima Terceira Emenda e outras realizações, a escravização foi proibida em solo estadunidense.

Até este evento, os escravizados eram silenciados e não podiam expressar seu descontentamento. Porém, alguns conseguiram denunciar sua condição através da literatura, em um gênero que incluiu autobiografias e romances de ficção. As “narrativas escravas” / *slave narratives* eram um conjunto de relatos de negros escravizados, geralmente em primeira pessoa. Seus autores eram servos forçados em fuga ou tinham ganhado liberdade recentemente. Contavam suas experiências pessoais e a relação delas com eventos históricos e sociais. Em comum, um protagonista adulto narra sua jornada de servidão e abusos físicos e psicológicos que os negros sofriam desde a infância. Não se sabe quantas foram escritas ou ditadas de fato no período da escravização oficial, algumas ainda estão por ser descobertas. Dentre as mais conhecidas estão as autobiografias de Olaudah Equiano, Frederick Douglass, Harriet Jacobs e o romance *A cabana do pai Tomás*³, de Harriet Beecher Stowe, textos publicados entre 1789 e 1861.

Trudier Harris (2011) explica como a oralidade e a memória influenciaram a tradição literária afro-estadunidense, visto que os costumes dos povos durante muito tempo não foram registrados de forma escrita. A grande parte dos negros nos séculos anteriores ao XX era analfabeta e sem direitos na nação norte-americana, então a voz que ecoa na literatura dos descendentes africanos reivindica sua própria existência. Reconhece-se que as representações dos povos e culturas na literatura informam e dão um propósito para os leitores. A professora da Universidade do Alabama também afirma que tais histórias sobre indivíduos que conseguiram de certa forma resistir e prosperar são metáforas do

³ Do original: Uncle Tom's Cabin.

espírito de sobrevivência que definiu tantos negros após a escravidão. Entende-se que com a vigência do sistema escravagista, esse foi o sonho de muitos indivíduos negros em cativo.

Os movimentos pelos direitos civis na década de 1960 fomentaram um novo pensamento sobre o passado, dessa vez através dos discursos dos grupos marginalizados pela História. A “revisão” levaria ao resgate de representações, de opressões e de estratégias de resistência, bem como da valorização da episteme afro-descendente. Partindo do movimento *Black Power*, os afro-americanos procuraram desconstruir os estereótipos formados até então, gerando novos relatos históricos e interpretações das subjetividades negras no sistema escravagista. Muitas vezes, o conhecimento das culturas negras surgem assim, do desejo de mudar a história mais conhecida, porém não a verdadeira:

Além da privação em relação ao capital, aos bens da comunidade e à sua própria imagem, os escravos nos Estados Unidos são ensinados que a cultura africana é inferior e sem valor, e são forçados a negá-la (ou, pelo menos, a fingir negá-la). Acabam, assim, desprovidos de identidade e vistos como crianças carentes de educação (Nakanishi, 2018, p. 13).

Nessa mesma época, firma-se o gênero literário *neo-slave narrative*, composto de textos contemporâneos que apresentam relatos de indivíduos escravizados até o século XIX. No caso do assunto aqui desenvolvido, são histórias fictícias que resgatam a memória de povos negros relacionadas aos preconceitos e, por consequência, às violências sofridas no período oficial do sistema escravagista. Desenvolve a ideia das narrativas de escravos dos séculos anteriores, dessa vez focando na subjetividade dos protagonistas e questionando os discursos colonizadores e/ ou patriarcais e racistas.

Existem aspectos teóricos gerais sobre o gênero. Até certo ponto, tais narrativas seguem as convenções das antigas narrativas de escravos; dependendo do tratamento do conteúdo, podem ser realistas ou fantásticas; conectam história e memória; retratam tanto as particularidades humanas a partir do caráter identitário das personagens bem como do sistema escravagista; o testemunho pode ser narrado em primeira ou em terceira pessoa; pode apresentar características da escrita pós-moderna, inclusive a sátira.

Mildred Mickle (2018), professora da Universidade da Pensilvânia, ao explicar que as neonarrativas de escravizados inauguram a tradição “de revisitar o passado escravo, enfrentar os demônios que continuam a assombrar aqueles que negam o trauma do passado escravo e esculpir um espaço mental que permita realmente ser livre”⁴, contribui acrescentando a conexão entre passado e presente bem como entende tais ficções como manifestações políticas para a consciência da estética negra.

Na literatura afro-americana, *Jubilee* (1966), escrito por Margareth Walker, é o primeiro romance histórico contemporâneo protagonizado por um escravizado durante a Guerra Civil que iniciou um novo legado literário. A escritora fez uma extensa pesquisa histórica para garantir que sua ficção tivesse maior proximidade com a realidade. Seu romance é um dos analisados por Ashraf Rushdy (2005), autor de um dos mais conhecidos estudos sobre as neonarrativas de escravizados. Em um de seus textos, questiona as motivações por trás do desejo de escrever sobre tal assunto, pensando nas primeiras publicações literárias, visto que não havia padronização de aspectos estruturais do gênero, não se conhecia as escolhas estéticas feitas pelos autores que as diferenciam dos modelos

⁴ Do original: “of revisiting the slave past, facing the demons that continue to haunt those who are in denial about the trauma of the slave past, and carving a mental space that allows one to really be free.”

no qual se baseia, e quais eram suas implicações políticas e sociais para a cultura estadunidense.

Harris (2011), por seu turno, revela não se surpreender com a força do tema da escravização na literatura afro-americana devido ao impacto do sistema na vida dos negros até os dias atuais. Ela reforça as neonarrativas de escravizados como relatos fictícios imbuídos de tradições populares e quantidades críveis de bravura, influências e transformações positivas. A autora assim defende a literatura como canal de registro, com reivindicações de existência, individualidades e denúncias de desumanidades, como ela explica: “O que a escravização na História negou aos americanos negros, a escravização na história literária garante a eles: o poder de ter um pouco de controle sobre seus destinos” (Harris, 2011, p. 475, tradução nossa)⁵.

Rushdy (2005) menciona as inovações formais e o experimentalismo e desenvolve uma classificação para o indivíduo negro e escravizado na literatura de três tipos: romance histórico, narrativa de escravo pseudo-autobiográfica e romance de gerações lembradas. Deixa claro que tal classificação surge dos “modelos” criados por Walker com o supracitado romance, além de Ernest J. Gaines com *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) e Gayl Jones com *Corregidora* (1975) — nesta ordem, e que os mesmos já passaram por adaptações ao longo do tempo. O autor e professor da Universidade Wesleyan acredita na forma do texto como política de representação em que questões de identidade, poder e cultura se encontram. Então, ele defende que esta estrutura é evidenciada na *neo-slave narrative*, aquela que “assume a voz do escravizado e revisa as convenções da *slave narrative*” (Rushdy, 2005, s.p., tradução nossa)⁶.

Sobre o tom satírico, Mickle (2018) defende que as neonarrativas de escravizados criticam o racismo e educam o leitor para compreensão da internalização dos estereótipos construídos sobre essa parte da história e de suas personagens. Os romances analisados por ela — *Flight to Canada* (1976), *Dessa Rose* (1986) e *Beloved* (1987) e cujos autores respectivos são Ishmael Reed, Sherley Anne Williams e Toni Morrison — apresentam um processo de construção de identidades (escravizados e “senhores”) que contraria aqueles ofertados pela sociedade na época de vigência do sistema. Então, ela defende a sátira como uma crítica ao contexto e as representações literárias dos indivíduos durante o período oficial de escravização.

Mesmo debatendo sobre autenticidade e apropriação, o gênero *neo-slave narrative* conseguiu se desenvolver a partir de críticas e problematização das velhas narrativas de escravos. Um aspecto relevante de análise repousa na autenticidade do relato em primeira pessoa, pois como apresenta Débora Nakanishi (2018, p. 17; 19) em sua dissertação de mestrado: “[...] muitas dessas autobiografias foram, na verdade, escritas por editores brancos [...] os primeiros autores negros seguem a forma que os autores brancos usavam para validarem-se dentro do gênero autobiografia”. A pesquisadora esclarece que esses editores geralmente eram abolicionistas que buscavam sensibilizar o leitor para sua causa; por isso, a maioria dos livros do gênero *slave narrative* tem as mesmas características, o que é alterado nas novas narrativas a partir de 1960.

Então essa voz aparece nas narrativas contemporâneas de maneiras diversas, podendo aparecer descontínua, comunitária, por memória, complementando e sendo complementada, dialógica, objetiva, firme, ambígua, desconfiada, ou consciente. Outros elementos a serem observados são a oralidade e a escrita, como o escravizado fala e como convence seu leitor, que aspectos utiliza para dar credibilidade à sua história. Soma-se a

⁵ Do original: “What slavery in History denied to black Americans, slavery in literary history grants to them: the power to have a bit of control over their destinies.”

⁶ Do original: “that assume the voice of the slave and revise the conventions of the slave narrative.”

isso o fato de alguns teóricos entenderem que a subjetivação do indivíduo negro durante o período de escravização parte das vozes da contemporaneidade. Por este motivo, Rushdy (2005) propõe um questionamento sobre como essa conexão é realizada e com que objetivos.

Sobre o uso da língua, a ênfase de Mickle (2018) é no que ela chama de *Black English Vernacular* (BEV), a “língua dos negros”, com variações do dialeto, em trechos curtos ou longos. Ela afirma que há conotações sociopolíticas em relação ao uso do BEV nas neonarrativas de escravizados, mostrando a separação de indivíduos negros que falavam a mesma língua e a proibição no acesso à alfabetização já em solo estadunidense. A autora lembra que a maneira de expressão, aprendida por eles nessa combinação, foi vista por muito tempo como algo inferior e está em constante processo de evolução. Mas, no século XIX, era uma variante construída através da ironia e da esperteza dos africanos ou afro-descendentes.

Por fim, sobre a identidade afro-americana nos Estados Unidos, Rushdy (2005, s.p., tradução nossa) explica que “a reivindicação da ‘negritude’ como uma categoria política e uma identidade étnica exigia tal projeto arqueológico”⁷, sendo preciso retornar à origem e evolução do sujeito negro, entender como as gerações foram sobrevivendo e analisar como essa recuperação da imagem é realizada, entendendo a memória como lembrança e como cura.

3 A ADOLESCÊNCIA FEMININA EM DUAS NEO-SLAVE NARRATIVES, TAMBÉM ROMANCES JOVENS ADULTOS

A partir do que já foi exposto sobre as neonarrativas de escravizados, os romances *Copper Sun* e *Good Fortune*, publicados em 2006 e 2010 e cujas autoras são as estadunidenses Sharon Mills Draper e Noni Carter respectivamente, são analisados a partir de alguns aspectos. Sobre o conteúdo, observa-se a representação do sistema escravagista, das estratégias de dominação daqueles que o aceitam e praticam, da subjetividade e adolecer das protagonistas bem se elas desenvolvem atos de resistência e como fazem isso. Quanto à forma, discute-se a linguagem, através do estilo de narração, do uso da memória e da oralidade (se há adoção de variantes ou dialetos de uma língua), da ironia e das críticas ao discurso hegemônico — ou seja, como essas personagens adolescentes convence seu leitor. As histórias de Amari e Ayanna surgem alternadas a seguir.

Em *Copper Sun*, a adolescente Amari, de apenas 15 anos, é sequestrada na África e levada para ser escravizada no sul dos Estados Unidos. A protagonista é vendida e objetificada até fugir para encontrar o Fort Mose, uma espécie de quilombo fundado na parte espanhola na Flórida. Durante sua jornada, ela encontra outras personagens que influenciam suas atitudes e o desenvolvimento de sua identidade. O romance escrito por Draper tem 42 capítulos, cujos títulos remetem à trajetória de harmonia e desequilíbrio vivida pela garota no século XVIII.

A escravização de Amari e de outros indivíduos negros inicia com o sequestro deles nas próprias vilas através de gritos, torturas físicas e, por consequência, violência psicológica. Os estrangeiros, não fica claro quem são, usam armas e são apoiados por outros povos africanos, o que leva a pensar na escravização como algo “comum”. Iniciam pelo assassinato dos sábios, dos mais velhos, dos doentes e das crianças menores e preferem deixar os jovens vivos, devido à sua força para o trabalho. Os grupos são amarrados com correntes que ligam pescoço, mãos e pés e evitam fugas. São mantidos

⁷ Do original: “the reclamation of “blackness” as a political category and an ethnic identity necessitated such an archaeological project”.

cativos em *Cape Coast Castle* e depois levados para os navios negreiros. Amari tem noção do que significava ser escravizado, mas não entende o uso das violências. Separadas dos homens, as mulheres têm seus corpos revistados e são sexualmente abusadas, abordando o perigo de ser indivíduo negro e do sexo feminino.

Após ser comprada pela família Derby, Amari é vítima de mais preconceitos, servindo de “escrava sexual” e tendo sua inteligência questionada: “Polly se perguntou se os negros da África tinham sentimentos e pensamentos inteligentes ou se aquela tagarelice que eles falavam era mais como os gritos dos macacos ou o latido dos cães” (Draper, 2008, p. 53, tradução nossa)⁸. A citação traduz a ideologia da época, a aceitação da condição “inferior” dos negros escravizados. Contudo, com a ajuda de outros escravizados da fazenda e personagens brancas que encontra ao longo do caminho, mostrando que nem todos concordam com a empresa escravagista, decidem fugir para o Fort Moses, na “Flórida Espanhola”, uma espécie de quilombo. A protagonista faz perguntas para o leitor, num pedido velado de empatia e de ajuda.

De maneira semelhante, *Good Fortune* traz Ayanna Bahati, de 14 anos de idade, como narradora de sua trajetória iniciada com seu sequestro na África dez anos antes, em 1811, passando por seu trabalho na plantação de algodão, como babá na “casa grande” até sua fuga e sua educação. Também escravizada no sul estadunidense, seu nome é modificado — chamam-lhe Sara, tem como maior medo ser violentada pelo “senhor” e como maior sonho aprender a ler e escrever. Também tem ajuda para fugir e chegar a uma comunidade que abriga crianças e mulheres até alcançar a liberdade. Relata o mesmo pânico de seus conterrâneos com a chegada dos homens desconhecidos, chamados de monstros, e dos pesadelos que ainda tem com o assassinato da mãe e do irmão. Ainda criança, Ayanna era torturada com a colheita de algodão que lhe sangrava e calejava as mãos. O objetivo era manter os escravizados cansados física e psicologicamente, com os “senhores” reforçando o discurso de inferioridade.

As obras colocam o passado em perspectiva através de histórias individuais que contribuem para um olhar mais atento das violências que povos negros sofreram. Na literatura, como afirma Harris (2011), as neonarrativas de escravizados são estruturas simbólicas de força que inspiram seus leitores. Amari e Ayanna, de certa maneira desafiam, as *slave narratives* surgindo como indivíduos comuns com medo, ao mesmo tempo em que lutam, representando uma constante na vida de afrodescendentes em todas as épocas. Então, esse resgate do passado contribui para a desconstrução de estereótipos e para ações pedagógicas contrárias principalmente ao racismo e ao sexismo.

A história de Amari é narrada em terceira pessoa onisciente e com verbos no tempo passado — exceto nas “falas” e nos pensamentos das personagens, o que leva a pensar em um narrador falante de língua inglesa simplificando a experiência da adolescente. Pode ser para atestar que é um narrador contemporâneo contando algo do passado para um jovem leitor. Na primeira parte que se passa na África, o discurso dos anciões da vila e do próprio narrador elevam a dignidade e heroísmo do povo africano. Eles protegem e celebram juntamente com as bênçãos dos espíritos ancestrais; Amari recorre a eles em muitos momentos.

Através dos 52 capítulos de *Good Fortune*, Carter introduz uma protagonista que se mostra formal no uso narrativo da língua; quanto aos diálogos, Ayanna reproduz a variante conhecida por seus falantes. Acredita-se que a intenção é a objetividade do relato com o apoio da subjetividade das personagens, especialmente das escravizadas. Percebe-

⁸ Do original: “Polly wondered if Negroes from Africa had feelings and intelligent thoughts or if that gibberish they spoke was more like the screaming of monkeys or the barking of dogs.”

se no livro dois grandes momentos separados pela liberdade, adquirida através de um “passe livre”. Momentos da infância da narradora aparecem através de vozes que ela ouve em sonhos, sendo suas lembranças desordenadas e constantes.

Em *Copper Sun*, não se deve esquecer que Amari é uma adolescente que tem sua formação identitária, seu amadurecimento físico e psicológico, interrompida e forçada a seguir outro caminho. Na África, ela é filha de um dos sábios da tribo Ewe, atualmente na região de Gana, e noiva de Besa, com quem divide momentos românticos e inocentes. Quando ela chega na fazenda Derbyshire, sua subjetividade é desconsiderada pelas personagens que perpetuam o racismo e o sexismo. Então, sua existência enquanto mulher é apontada pela relação sexual e, posteriormente, pela maternidade, reforçando o que alguns africanos na época já tinham noção do que acontecia com indivíduos do sexo feminino, como afirmam duas personagens diferentes:

“Você foi comprada por homens que venderão seu corpo e farão com ele o que quiserem. Você pode ser espancado e estuprado e morto [...]”

“Acho que você tem que continuar se fazendo útil no quarto de Massa Clay – isso é tudo que qualquer escrava pode fazer [...]” (Draper, 2008, p. 32; 81, tradução nossa)⁹.

Como mentoras nesse processo de formação de identidade, outras personagens surgem para ajudar Amari nesta jornada. Afi, uma das escravizadas que encontra no navio negreiro, e Teenie, a cozinheira negra da fazenda. Ambas incentivam a protagonista com diferentes conselhos, porém aproximam-se na orientação de resiliência e esperança, pois acreditam que a adolescente pode mudar sua condição. A primeira, aparentemente já acostumada com os desejos dos seus “senhores”, ensina a adolescente a lidar com os abusos sexuais e a prepara para o que ainda pode acontecer enquanto indivíduo escravizado. Amari entende que perderá sua única relação física com o mundo: o seu corpo. Então essa identidade forjada é moldada pelo contexto: “Amari não sorria mais — nunca. Ela aprendeu a se proteger dos sentimentos e emoções, bem como da dor física” (Draper, 2008, p. 42, tradução nossa)¹⁰. Não pertence mais a si mesma, é o que acredita, visto que: “Na ausência de leis para proteger as mulheres afro-americanas, o estupro serviu para controlá-las, o que provavelmente afetou sua auto-estima e valor próprio” (Prather et al, 2018, p. 252, tradução nossa)¹¹. O romance de Draper apresenta esse toque do corpo dos escravizados como uma violação dos próprios direitos. Com frequência, os indivíduos negros são obrigados a se despirem e tem até suas genitálias examinadas. Enquanto escravizados, o corpo passa a ser propriedade de outro indivíduo.

A professora Crystal Lynn Webster, em seu artigo sobre a história de meninas negras desde o século XIX, denuncia que, no período da escravização, já desde a infância elas foram sexualizadas e privadas de sua humanidade e proteção como crianças. Pode-se, neste sentido, pensar que o direito de Amari e Ayanna se desenvolver biologicamente e socialmente na sua cultura de origem lhe foi arrancado, bem como a própria referência de identidade após a violência sexual no caso da primeira. A exclusão delas surge atualmente como uma preocupação com o futuro de todos os jovens afro-estadunidenses e sua análise revelam um trecho mais apagado da história, como a autora explica: “Estudos

⁹ Do original: “You have been bought by men who will sell your body and will do with it what they want. You can be beaten and raped and killed [...]. ‘I s’pose you gotta keep on makin’ yourself useful in Massa Clay’s bedroom—that be all any slave woman can do.”

¹⁰ Do original: “Amari no longer smiled—ever. She learned to harden herself from feelings and emotion, as well as from physical pain.”

¹¹ Do original: “In the absence of laws to protect African American women, rape served to control them, which likely affected their self-esteem and self-worth.”

contemporâneos sobre a meninice negra deixam claro que as garotas afro-americanas enfrentam continuamente a exclusão de ideias de infância e meninice” (Webster, 2020, s. p.)¹².

Outra tentativa de destituir Amari ainda mais de sua identidade e cultura é a exclusão de seu nome original. Todos na fazenda, passam a lhe chamar Myna, uma adaptação do pronome possessivo “minha” - em inglês, *mine*. Depois que consegue fugir, Amari reafirma-se com seu nome de batismo, levando a entender que sua identidade, quem ela é, será representada pelo seu nome. A maternidade também passa a compor esse amadurecimento, aprendido com Teenie e priorizado na fuga com o cuidado do filho da cozinheira. Em certo momento da narrativa, Amari aponta o sentido de comunidade que experimentou: “Na minha vila, todas as mulheres eram mães de todas as crianças” (Draper, 2008, p. 150, tradução nossa)¹³.

Ayanna também é amparada por figuras femininas, sua mãe e Mary, escravizada responsável pelos serviços domésticos da casa grande. As duas lhe incentivam a lutar pela liberdade e preservar sua cultura. Seu reconhecimento como mulher é representado pelo destino comum de personagens negras femininas: a violência sexual. Ainda na África, ela sabia: “Tantas vezes eu ouvi a conversa sussurrada na fila dos escravos sobre jovens escravas sendo engravidadas por seus mestres,” (Carter, 2010, p. 50, tradução nossa)¹⁴. Ayanna é vítima da obsessão de um homem que não consegue concretizar seu desejo. Entretanto, sua auto-percepção é transformada: “Ayanna, da família Bahati, a família da boa sorte, parecia nada mais que um sonho.” [...]. Toquei minhas costas e senti as feridas que a escravidão me infligiu. Eu não era mais Mijiza. Mas eu também não era Ayanna.” (Carter, p. 95; 364, tradução nossa)¹⁵. A protagonista aceita que a escravidão lhe transformou mas não se vê como escravizada.

Já no artigo sobre a saúde das mulheres negras escravizadas no século XIX, Prather e outros (2018) afirmam que as afrodescendentes foram as que mais sofreram com mortalidade materna, mortalidade infantil e infecções sexualmente transmissíveis. Algumas das considerações feitas pelos autores são: de todas as mulheres escravizadas, adolescentes e jovens adultas foram as maiores vítimas, não tinham proteção legal nem mesmo direitos reprodutivos—inclusive com esterelizações forçadas, sendo o aborto considerado um ato de resistência. Além disso, concluem que existe uma “continuidade das experiências relacionadas ao racismo que começaram na escravidão e que influenciam a saúde sexual e reprodutiva hoje” (Prather et al, 2018, p. 253)¹⁶. Os dados mostram que mulheres negras ainda estão vulneráveis, tendo privações no acesso aos serviços de qualidade—saúde, educação, moradia e emprego, por exemplo.

Para Amari, a língua dos estrangeiros é incompreensível. Os africanos de sua vila deduzem o que fazer pelos gritos, chicotes e armas de fogo. Não reconhecem as palavras, mas sentem o que elas causam. Até mesmo no navio, várias mulheres falavam dialetos não conhecidos. Na convivência, ela vai aprendendo pronúncias e significados. Lembra do ensinamento do seu pai sobre a necessidade de aprender novos idiomas, vendo o

¹² Do original: “Contemporary studies of black girlhood make clear that African American girls continually face disbarment from ideas of childhood and girlhood.”

¹³ Do original: “In my village all women be mothers to all the children”.

¹⁴ Do original: “As many times as I’d heard the whispered talk in slave row about young slave women being impregnated by their masters.”

¹⁵ Do original: “Ayanna, of the Bahati family, the family of good fortune, seemed nothing more than a dream.” [...] I touched my back and felt the welts that slavery had inflicted upon me. I was no longer Mijiza. But I was not Ayanna, either.”

¹⁶ Do original: “the continuum of racism-related experiences that began in slavery and have been found to influence sexual and reproductive health today.”

conhecimento como arma. Para comprovar a oralidade como característica da *neo-slave narrative* presente em *Copper Sun*, o trecho seguinte é uma fala da personagem Teenie, quando ela diz ao filho que é estadunidense, filha de uma africana que foi vendida: “I was borned here, chile. I tolt you my mama was a African like you be, but they sold her off when I was ’bout your age.” (Draper, 2008, p. 71). No inglês padrão, seria “I was born here, child. I told you my mama was an African like you are, but they sold her off when I was about your age” (adaptação nossa). Acredita-se que seja uma combinação da língua padrão, do sotaque da região e do que os escravizados conseguiram aprender.

O romance juvenil *Good Fortune* tem como “estrutura linguística” uma divisão de três partes: a narração da protagonista, as vozes que escuta e os diálogos com outras personagens. Nos diálogos, a linguagem informal é frequente, como na fala da personagem Daniel, filho de Mary, que pede que Ayanna continue a lutar por seus direitos. Ele abusa das abreviações: “Be the big brother fo’ your people. Don’t you eva stop that fight fo’ our rights.’ An’ I ain’t neva gonna stop doin’ that, Anna.” (Carter, 2010, p. 316), que no inglês formal poderia ser “Be the big brother for your people. Don’t you ever stop that fight for our rights.’ And I ain’t never going to stop doing that, Anna.” (adaptação nossa). Outro aspecto estilístico explícito é o sentido metafórico das palavras. Para Amari, o navio negreiro era lugar da morte; Ayanna descreve o mesmo como portal do inferno. Em outro trecho da narrativa, as personagens escravizadas vão ao culto destinado a eles em uma parte da fazenda. Havia pregadores que burlavam o ritual da pregação comum para divulgar planos de rebelião e fuga: “Eles usavam histórias bíblicas para criar mensagens de alegria e liberdade para nós bem debaixo do nariz do capataz. “Língua dos escravos” é como Daniel e eu a chamávamos.” (Carter, 2010, p. 316)¹⁷. O trecho condiz com a ideia de que a alfabetização era permitida apenas para a leitura da Bíblia, o que tornava ainda mais valioso a produção das próprias histórias.

Quanto à memória e preservação da cultura de origem, Amari se força a ter essas lembranças e, posteriormente, Teenie a ajuda. Nomes e costumes da tribo Ewe são registrados — como os tecidos feitos por homens no tear e a contação de histórias sobre origem dos povos. Lembrava da sua mãe quando ajudava na cozinha da fazenda. Teenie reforça esse aspecto quando lembra das histórias de sua mãe. É dela a frase sobre a necessidade de preservar a história: “[...] uma vez que você lembra, nada realmente vai embora” (Draper, 2008, p. 71, tradução nossa)¹⁸. Quando descobre a gravidez, Amari promete perpetuar as histórias de seus ancestrais, família e de todos aqueles que lhe ajudaram na jornada.

Em *Good Fortune*, Ayanna com frequência lembra do passado devido às vozes. A relação com a mãe e com o irmão faz com que ela deseje retornar à “terra preta” que combinava com sua pele, diferente da plantação. No romance de Carter, a música também tem destaque, ora num tom melancólico cantado na plantação de algodão, ora com as batucadas africanas que levam a protagonista a sonhar, como ela confessa: “Com um ou dois passos no ritmo da música, de repente eu estava livre: livre como o vento, as estrelas, os pássaros e os anjos, apenas livre!” (Carter, 2010, p. 113, tradução nossa)¹⁹. Então, lembranças preservam o passado, as origens, e as vozes pedem para não ser esquecido.

Percebe-se que a crítica ao discurso hegemônico em *Copper Sun* aparece nas maneiras irônicas que os estrangeiros são descritos e os discursos pró-escravização. O

¹⁷ Do original: “They would use biblical stories to create messages of joy and freedom for us right under the overseer’s nose. “Slave language” is what Daniel and I called it.”

¹⁸ Do original: “once that long as you ’member, nothin’ ain’t really gone,”

¹⁹ Do original: “With a step or two in time with the music, I was suddenly free: free as the wind, the stars, the birds, and the angels, just free!”

cenário africano é retratado como paradisíaco, festivo, de contribuição coletiva, ao contrário da imagem de selva mencionada por alguns personagens. A forma que Amari e Besa veem os invasores no início da narrativa assemelha-se à forma que os europeus imaginaram e estereotiparam os povos negros que seriam escravizados, como defende a mãe dela: “Devemos receber nossos convidados, então, Amari. Nunca julgá-los simplesmente por sua aparência – isso não seria civilizado” (Draper, 2008, p. 17, tradução nossa)²⁰. Inclusive a cor da pele é o primeiro parâmetro de diferença, sendo vistos como homens pálidos e doentes. O encontro poderia ser para celebrar a troca cultural, pois a chegada dos estrangeiros era um motivo para festejar.

Em *Good Fortune*, a ironia surge tanto do caráter metafórico de trechos quanto do questionamento do acesso à educação. Em certo momento, Ayanna relaciona o vasto campo de algodão como indicadores de um mundo branco. Enquanto está neste cenário, continua aprisionada, sendo o algodão da cor representante da hegemonia do século XIX. O leitor é indagado e levado a refletir sobre como a humanidade permitiu atos cruéis. A protagonista busca romper com a dominação, sua e de outros negros, aprendendo a ler e escrever. Ela se esforça para que esse poder seja dado a quem ainda não tem voz. Problematisa a liberdade que as leis estadunidenses “deram” aos povos afrodescendentes com a abolição da escravidão. Ayanna entende que sem educação as mentes continuam marginalizadas: “Mas ser educado em escolas brancas é contra o que eles acreditam. E você sabe que suas crenças são mais importantes do que suas leis.” (Carter, 2010, p. 212, tradução nossa)²¹. Por fim, ela fala sobre “roubar” a educação como fez com a própria liberdade, levando a crer que os indivíduos negros ainda são socialmente cativos.

O conjunto formado: pelo estilo narrativo — em primeira ou terceira pessoa; pelos artifícios retóricos da língua e da memória — uso de uma variante, não se sabe se BEV, mas transcrito da fala, da música e dos costumes africanos; e pela crítica ao discurso escravagista — com sarcasmo, ironia ou apenas questionador da liberdade; remetem à relação com a sociedade atual e a identidade política mencionados por Mickle (2018) e Rushdy (2005), levando a refletir como esses grupos atuam, estratégias que lhes tornam objetos ou sujeitos no uso do poder e que poder é esse.

A grande questão é que os estrangeiros não pensaram nos sentimentos dos africanos e sobre como isso pode ser transformado com as neonarrativas de escravizados. Então, romances como *Copper Sun* e *Good Fortune* parecem firmar um contrato com a contemporaneidade: o de registrar a história possível, mais próxima da verdade, e discutir o tratamento dispensado à jovem mulher negra. Pesavento (2003) também defende que leituras contemporâneas são feitas a partir do passado, pois a literatura registra seu tempo. Sendo assim, *neo-slave narratives* apresentam valores da sociedade na qual são produzidas e fazem avaliação dessa sociedade. Amari e Ayanna são vozes que vão contar sua história, o que pode ser ampliado para todas as personagens deste gênero literário.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances *Copper Sun* e *Good Fortune* apresentam leituras contemporâneas da escravidão de pessoas negras a partir das experiências de duas protagonistas adolescentes. Com estruturas formais e de conteúdo específicas, podem ser classificadas como neonarrativas de escravizados, levando o jovem leitor a refletir sobre os horrores do

²⁰ Do original: “We must welcome our guests, then, Amari. We would never judge people simply by how they looked—that would be uncivilized,”

²¹ Do original: “But getting educated in white schools is against what they believe. An’ you know their beliefs is more important than their laws.”

sistema, que roubou o direito de adolecer de tantas meninas negras. Como texto de conscientização, este gênero literário reconhece o legado e traumas deixados pelo período ao mesmo tempo em que (re)afirma a bravura, inteligência e resiliência de povos afrodescendentes, com exemplos de mulheridade, maternidade e amadurecimento pessoal. Todos cultivados a partir da ancestralidade africana.

A discussão sobre a liberdade negra não se esgotou, o que justifica a criação de neonarrativas de escravizados. Mulheres negras ainda são as maiores vítimas de racismo, por acrescentarem o sexismo. Os episódios de abusos, principalmente sexuais, passam a ser descritos com detalhes, as falas desviam-se da norma culta da língua, a ordem cronológica dos acontecimentos é quebrada, a memória traz à tona batucadas que fazem “voar” mentalmente, sem preocupação com os leitores quase exclusivamente brancos e atentos à preservação dos “bons costumes”, como no século XIX. A evolução do gênero e seu alcance na literatura jovem adulta registram o passado e sua preocupação com o futuro, construído por essa audiência leitora. Amari e Ayanna são personagens próximas com os mesmos sonhos de estudar, ter uma família e transmitir seus conhecimentos.

As experiências únicas e interseccionais das meninas negras apresentadas também por esses registros permite a percepção dos valores sociais como cruéis na segregação de crianças de diferentes raça, sexos, condições econômicas etc. O corpo do indivíduo escravizado era violentado de maneiras diferentes, porém são as personagens femininas que, além do corpo despido durante o leilão, são consideradas lascivas e, portanto, mais exploradas. Então, que os romances do gênero *neo-slave narrative*, como aqueles escritos por Sharon Draper e Noni Carter, contribuam para transformar o estigma da realidade de meninas negras, que têm suas infâncias e adolescências interrompidas pelo “mercado de trabalho”.

5 REFERÊNCIAS

CARTER, Noni. **Good Fortune**. Nova York, EUA: Simon & Schuster Children's Publishing Division, 2010. E-book.

DRAPER, Sharon M. **Copper Sun**. Nova York, EUA: Simon & Schuster Children's Publishing Division, 2008. E-book.

HARRIS, Trudier. History as Fact and Fiction. In: GRAHAM, Maryemma; WARD JR, Jerry W. (Eds.). **The Cambridge History Of African American Literature**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2011. p. 451-498.

MICKLE, Mildred R. **Gale Researcher Guide for: Sherley Anne Williams and the Neo-Slave Narrative**. Michigan, EUA: Gale Cengage Learning, 2018. E-book.

NAKANISHI, Débora Spacini. Capítulo 1. In: NAKANISHI, Débora Spacini. **12 anos de escravidão: livro e filme**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, São Paulo, 2018. Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152824/nakanishi_ds_me_sjrp.pdf;jsessionid=CBFB2D22711F2CCC713B8FCBB567A82F?sequence=3 Acesso em: 31 jul. 2023

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/ FaE/ UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/download/30220/pdf>. Acesso em: 31 jul. 2023.

PRATHER, Cynthia et al. Racism, African American Women, and Their Sexual and Reproductive Health: A Review of Historical and Contemporary Evidence and Implications for Health Equity. *Health Equity*, V. 2.1, 2018. Disponível em: <https://www.liebertpub.com/doi/pdf/10.1089/heq.2017.0045>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. **A história da escravidão**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2009.

RUSHDY, Ashraf H. A. The Politics of the Neo-Slave Narratives. In: MISRAHI-BARAK, Judith (dir.). **Revisiting Slave Narratives I: Les avatars contemporains des récits d’esclaves**. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2005. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulm/11365> . Acesso em: 26 jul. 2023.

WEBSTER, Crystal Lynn. 2020. The History of Black Girls and the Field of Black Girlhood Studies: At the Forefront of Academic Scholarship. *The American Historian*, 2020. Disponível em: <https://www.oah.org/tah/the-history-of-girlhood/the-history-of-black-girls-and-the-field-of-black-girlhood-studies-at-the-forefront-of-academic/> Acesso em 10 ago 2023.

MARIANA LUZ: PIONEIRISMO E VANGUARDA NO CENÁRIO LITERÁRIO MARANHENSE

Ana Carolina Moraes da Silva (UFMA)¹

Naiara Sales Araújo (UFMA)²

PRIMEIRAS PALAVRAS

Discutir o apagamento de escritores na literatura é essencial para assegurar a diversidade e a representatividade cultural. A literatura atua como um espelho da sociedade, refletindo suas complexidades, desafios e riquezas. Quando certos escritores são esquecidos ou excluídos, perdemos a chance de conhecer e valorizar uma variedade de perspectivas e experiências que enriquecem nossa compreensão do mundo. A inclusão de vozes diversas não só amplia o repertório literário, mas também contribui para a formação de uma identidade cultural mais completa e plural. Ignorar escritores de grupos marginalizados, como mulheres, negros e indígenas, perpetua uma visão limitada e injusta da cultura, negligenciando contribuições significativas que merecem reconhecimento e celebração.

Além disso, abordar o apagamento de escritores é uma forma de promover justiça histórica e educacional. Reconhecer esses autores e suas obras corrige injustiças passadas, dando-lhes o devido crédito e visibilidade. Isso é crucial para a formação educacional das novas gerações, que devem ser expostas a uma gama ampla e diversificada de vozes para desenvolver uma compreensão crítica e inclusiva da sociedade. Discutir e combater o apagamento literário também fortalece a democracia cultural, garantindo que todas as vozes tenham a oportunidade de ser ouvidas e valorizadas. Promover um ambiente literário inclusivo e receptivo não apenas enriquece a cultura, mas também fortalece os princípios de igualdade e justiça social.

Em um país onde houve uma diversificação de escritores advindos da alta aristocracia, não é de se estranhar que um dos motivos para a obliteração de artistas se devem ao fato de que seus nomes não pertenciam a uma família ou grupo de renome. Assim, ter uma reputação, um título, uma associação, um certo reconhecimento na sociedade, já era garantia de prosperidade literária.

Falar de vozes silenciadas e memórias esquecidas é referir-se a escritoras que, devido à discriminação, não receberam o devido reconhecimento no meio literário. Nomes como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Rosa Laura, por exemplo, permaneceram nas sombras por anos devido a diversas questões discriminatórias, por exemplo, ficaram nas sombras por anos devido a diferentes questões discriminatórias.

As mudanças históricas e sociais, que afetaram diretamente na compreensão do ser humano, em especial no papel da mulher no século XX foram significativas. Nesse novo ambiente, ainda em transformação, algumas características foram fundamentais para o apagamento da memória de escritoras e suas obras, pois o que consideramos inicialmente foram as temáticas abordadas ou o contexto de sua produção. Renato Silva (2009) pressupõe um motivo para o apagamento de Maria Firmina na história e literatura, para ele:

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; email: ana.moraes1@discente.ufma.br;

² Docente do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; email: naiara.sas@ufma.br.

Pode-se supor que o distanciamento espacial da escritora, em relação à cidade de São Luís e a possível ausência de relações com os sujeitos envolvidos nas atividades de reconhecimento do “valor literário” da época, contribuíram para esse esquecimento. Ainda assim, o elemento relacionado à questão racial, apagado, até nos momentos de maior destaque direcionado à escritora, pode ser considerado como mais um item representativo da não visibilidade de sua obra. Desta forma, considero que o reconhecimento literário resulta de uma articulação entre várias instâncias sociais e políticas. (Silva, 2009, p. 45)

Os fatores que contribuíram para o silenciamento de Reis também estão presentes na realidade de Carolina Maria de Jesus. Ambas enfrentaram a pouca valorização literária em um ambiente dominado por preconceitos de raça, gênero e classe social. No caso de Carolina Maria de Jesus, a discriminação se manifestou não apenas na falta de reconhecimento, mas também na inadequação temática de sua obra, que incomodava certos setores da sociedade. Como argumenta o professor José Meihy, Carolina de Jesus trouxe à tona a realidade crua e difícil das favelas brasileiras, abordando temas de pobreza, desigualdade e exclusão social que muitos preferiam ignorar. Essa honestidade brutal e a perspectiva única de uma mulher negra e pobre provocaram desconforto e resistência entre críticos e leitores acostumados a uma literatura mais “tradicional” e elitista.

Faz-se necessário, contudo, apontar os patamares do “apagamento” de Carolina Maria de Jesus. E são vários, diga-se logo. Vários e da maior sutileza pensável. Para melhor responder a estas questões parece prudente enquadrar o Quarto de Despejo como um texto que, no Brasil, apenas se explica no espaço e no tempo preciso em que foi publicado. O Quarto, pois, só se explicaria no momento político e cultural do florescimento da democracia e da contracultura. A democracia e a contracultura implicavam, em conjunto, a definição das minorias e com elas a expressão política dos grupos envolvidos. Por outro lado, o poder estabelecido estava sendo testado em termos de sua resistência. (1998, p. 88)

A marginalização dos textos de Carolina foi definida com base na “inadequação da mensagem” ao que era definido pelo governo militar, a qual evitava a crítica social. Assim, seu livro era considerado perigoso, sendo então evitado pelas editoras, que o viam como algo que seria censurado e não traria rendimento econômico entre outros fatores.

Laura Rosa (1884-1976), outra autora que caiu no esquecimento é ainda pouco estudada nas academias, porém teve um papel significativo na história do Maranhão. Filha de mãe negra e de pai desconhecido, foi criada pelos seus padrinhos. Sob o pseudônimo de Violeta do Campo, publicou poesias e artigos relacionados à criação e educação de crianças. Faleceu em São Luís em situação de extrema pobreza, com 92 anos de idade. A primeira mulher na Academia Maranhense de Letras, e durante a posse da cadeira de número 26, discursou sobre seu feito, deixando claro que enquanto mulher, e, ainda, sem títulos e indicações, não teria conquistado tal honra.

Manda a justiça que vos diga, em primeiro lugar, que me trouxeram para esta casa de sábios ilustres as mãos amigas de Correa de Araújo e Nascimento de Moraes com a benevolência de seus pares. Trouxeram-me, porque, de mim mesma, nunca imaginei suficientes os meus versos para merecimento de tão honrosas credenciais (Rosa, 1998, p. 13).

Vemos, esse sentido, vozes como as de Carolina Maria de Jesus, Laura Rosa e Maria Firmina dos Reis, que durante um bom tempo sofreram com o esquecimento e/ou a marginalização das suas obras, vem ganhando espaço nos estudos acadêmicos, e, a partir das suas “redescobertas”, obtemos um olhar único e atento em relação aos acontecimentos,

em seus respectivos contextos. Tal noção, além de promover um olhar minucioso de suas realidades, mostram também o estilo e a perspicácia de cada escritor.

Dito isso, objetivamos resgatar as memórias e feitos de escritores que em um momento da história brasileira tiveram um reconhecimento significativo, porém, em decorrência do tempo, tanto suas ações quanto suas composições caíram no ostracismo. Visamos destacar, no nordeste, em especial no Maranhão, a escritora Mariana Luz, cujo nome e obras estão sendo, gradualmente, retirados das sombras do esquecimento e reaver a significância das suas obras para o cenário atual.

MARIANA LUZ: UM NOME, UMA HISTÓRIA

Gostaria de mencionar que fui apresentada a Mariana Luz pelo livro de Gabriela Santana, *Mariana Luz: murmúrios e outros poemas* (2021). Ali a pesquisadora, também maranhense, reuniu poemas há muitos anos esquecidos, e resgatou a imagem de Mariana Luz, fazendo com que outros pesquisadores contemplem os temas da poetisa e tenham um outro olhar nos seus versos. Estávamos à época pesquisando autores Maranhenses que recorressem a elementos e temáticas do universo gótico para o desenvolvimento do projeto Mestrado. Os textos de Mariana mostraram-se adequados para a proposta e observamos outra pesquisadora se debruçando sobre a temática dos corpos e do espaço. A escritora e outros literatos estavam completamente esquecidos não somente no ambiente acadêmico, mas também dos bairros, das cidades de onde vieram, como é o caso de Mariana Luz.

Com a ressalva mencionada, ou seja, de que Mariana, aos poucos, está sendo removida da margem, vamos tomar ainda como guia deste artigo a premissa de que o apagamento da autora não faria jus à qualidade e relevância de sua obra. Assim, cabe perguntar: por que foi esquecido? Que lugar ocupou no campo intelectual de seu tempo? Quais foram seus temas?

Dito isso, partimos da concepção de que analisar a recepção da obra de um autor envolve circunscrevê-la no tempo e no espaço. Queremos acompanhar como Manuel Bonfim tem sido lido desde que lançou seu primeiro livro e procurar entender como seu esquecimento tem sido interpretado.

A poetisa Mariana Gonçalves da Luz, foi uma das figuras mais expressivas na literatura maranhense, do final do século XIX e da primeira metade do século XX. Era filha de João Francisco da Luz, e de Fortunata Gonçalves da Luz. Nasceu em Itapecuru Mirim (MA) em 10 de dezembro de 1871, e faleceu em 14 de setembro de 1960. Foi professora, poeta, teatróloga, musicista, oradora, dramaturga, artista plástica e escritora.

No site da Academia Itapecuruense de Ciências, Letras e Artes (2024) há a seguinte explanação:

Ela viveu na vanguarda do seu tempo. Na época, já vislumbrava uma prefiguração da mulher dos tempos atuais, não temendo quebrar as regras de uma sociedade preconceituosa para impor o seu trabalho e talento, a exemplo de dedicar-se ao magistério por quase 80 anos; ajudar na educação de gerações e gerações de maranhenses; ser pioneira em trabalhos artísticos e artesanais; fundar escolas; fundar teatro (em 1934); participar de grêmios literários; fazer parte dos principais acontecimentos históricos, culturais e sociais do Maranhão e se projetar como renomada poetisa, angariando respeito em toda uma classe literária da época, ao lado de gigantes da intelectualidade que criaram o fenômeno da *Atenas Brasileira* no cenário literário maranhense do século dezenove. (AICLA, 2024)

Vê-se que Mariana Luz é uma figura emblemática da literatura maranhense, cuja vida e obra transcenderam as barreiras impostas por uma sociedade preconceituosa e patriarcal. A análise da Academia Itapecuruense de Ciências, Letras e Artes (AICLA) sobre sua trajetória revela uma mulher à frente de seu tempo, que, com coragem e determinação, desafiou normas sociais para deixar um legado duradouro.

Mariana Luz, vivendo na vanguarda do seu tempo, exemplifica a prefiguração da mulher moderna que conhecemos hoje. Em uma época em que as mulheres eram confinadas a papéis limitados, Luz não temeu quebrar as regras de uma sociedade preconceituosa. Ela se destacou não apenas como poetisa, mas também como educadora, artista e líder comunitária. Sua dedicação ao magistério por quase 80 anos é uma prova de sua determinação e compromisso com a educação (Santana, 2021). Ao ajudar na formação de gerações de maranhenses, Mariana Luz desempenhou um papel crucial no desenvolvimento intelectual e cultural do Maranhão.

A dedicação de Mariana Luz ao magistério é um aspecto central de sua contribuição à sociedade maranhense. Durante quase oito décadas, ela influenciou e educou inúmeros cidadãos, demonstrando um compromisso inabalável com a formação de jovens mentes. Sua atuação como educadora vai além da sala de aula; Luz foi pioneira na fundação de escolas, garantindo que a educação fosse acessível a uma parcela maior da população. Essa dedicação à educação, especialmente em uma época em que o acesso ao conhecimento era restrito, destaca-a como uma visionária que reconhecia o poder transformador da educação.

Mariana Luz também foi uma pioneira nos campos artísticos e culturais. Sua fundação de um teatro em 1934 é um testemunho de sua paixão pelas artes e sua visão de criar espaços para a expressão artística no Maranhão. Além disso, sua participação ativa em grêmios literários e sua contribuição para os principais acontecimentos históricos e culturais da região mostram uma mulher engajada e influente. Luz não apenas acompanhou, mas também moldou o cenário cultural maranhense, deixando uma marca indelével na história artística da região.

No campo literário, Mariana Luz se destacou como uma renomada poetisa, ganhando respeito entre os gigantes da intelectualidade que criaram o fenômeno da Atenas Brasileira no século XIX. Sua obra, marcada por motes como calvário, solidão, amor impossível, e reflexões profundas sobre a vida e a morte, ressoou amplamente, angariando admiração e reconhecimento. Em uma era dominada por figuras masculinas, a presença de Luz na elite literária maranhense é um testemunho de seu talento e determinação em se afirmar como uma voz poderosa e significativa.

O legado de Mariana Luz é multifacetado. Como educadora, artista, e líder cultural, ela pavimentou o caminho para futuras gerações de mulheres que buscam fazer a diferença em suas comunidades. Sua vida é um exemplo de como a coragem e a determinação podem desafiar e transformar normas sociais, abrindo novas possibilidades para as mulheres. A análise da AICLA sublinha o impacto duradouro de Luz, que não apenas participou dos principais movimentos culturais e sociais de seu tempo, mas também deixou um legado que continua a inspirar.

Mariana Luz, com sua vida dedicada à educação, arte, e cultura, representa um modelo de mulher à frente de seu tempo. Sua capacidade de quebrar barreiras e desafiar preconceitos a posicionou como uma figura central na história literária e cultural do Maranhão. Seu trabalho como educadora por quase 80 anos, sua fundação de instituições culturais, e sua contribuição literária são testemunhos de seu legado duradouro. Ao refletirmos sobre sua vida e obra, reconhecemos a importância de celebrar e preservar a

memória de mulheres pioneiras como Mariana Luz, cujas contribuições continuam a ressoar através do tempo.

Ainda criança, escreveu seu primeiro poema aos 11 anos dedicado a mãe, porém sem apoio do pai, não deu continuidade até que, na fase adulta, sob o pseudônimo de Hector Moret, produziu sucessivamente sua arte literária. Nesse mesmo período lecionava em algumas instituições de ensino, porém foi no seu próprio colégio, situado em Itaperucu Mirim, onde passou o resto da vida como professora.

Além disso, teve papel considerável na imprensa, não somente no território maranhense, mas também em outros estados do Brasil, onde foram reconhecidas diversos dos seus textos entre poesias e crônicas, a título de exemplo: *Avante, Correio da Tarde, Diário de São Luiz, O Combate, O Federalista*, em São Luís, MA; *A Corica*, em Teresina, e, *A imprensa*, em Picos, PI; *jornal do Ceará*, em fortaleza, CE; *O Estandarte*, em Cataguazes, MG; entre outros.

Suas obras, veiculadas em diversos jornais, foram fundamentais para a notoriedade da poetisa, pois, a partir disso, sua escrita rompeu barreiras, tendo como consequência o preconceito e a discriminação direcionada a uma escritora mulher, que assinava os seus textos na figura masculina.

Todavia, tendo ela experimentado em vida o reconhecimento de seu talento, também em vida provou do abandono, do ostracismo e da pobreza. Após sua morte não foi diferente. A escritora e sua obra permaneceram por longos anos em um quase total esquecimento. Mesmo em sua cidade natal, onde há uma escola municipal e uma rua em sua homenagem, sua atividade artística e valiosa contribuição à educação e à cultura eram desconhecidas da população (2021, p. 25)

Ao tratar dos temas abordados por Mariana Luz nos seus escritos, observamos uma variedade, principalmente, no que diz respeito a preocupações sociais e humanos. A espiritualidade também faz parte da sua temática, considerando que a poetisa foi uma mulher extremamente religiosa em vida. Assim, questões históricas igualmente fazem parte do seu repertório textual.

De vida simples e humilde, a “poetisa das flores” ou “poetisa dos versos tristes”, como também era conhecida a escritora, transportou com versos melancólicos uma variedade temática, do mais simples ao mais complexo. Assim, é apresentada no site da Academia Itapeturuense de Ciências, Letras e Artes (2024):

– Sofrimento, solidão e tristeza – são os temas muito explorados pela autora. *Uma tristeza vaga, indefinida / Esta vida falaz e amargurada. / Angústia, o mal a que ninguém se exime.* Em entrevista a poetisa confirma: *Prefiro a Escola Antiga, porque me parece agradar mais ao coração. Está mais condizente com a minha alma sofredora.*

– Amor impossível – *As doces ilusões, que tanto amei /... Morrer!... E vou morrer sem ter vivido / Tu não podes viver sem meu amparo. Eu não posso viver sem teu carinho.*

– Beleza, natureza – retratada através das paisagens, jardins, crepúsculo, flores, por do sol, tarde, pássaros, folhas, sorrisos...

– Dor e Morte – temas bastante explorados em seus escritos, com mensagens cheias de reflexões sobre vida, morte, cadáveres e dor, como exemplo: *Suprema Dor / Morte de Almira / Morta, Entre o Berço e o Túmulo / Gracinha Junto ao Fétetro da Mãe, Este caixão teu derradeiro leito/ Eu sinto qual cadáver regelado.*

- Escravidão - um texto escrito em comemoração ao Jubileu de Prata da libertação dos escravos em 1927, com o título "Salve, 13 de Maio".. irradiam novos horizontes na sacrossanta asa da liberdade.

Percebe-se que a obra de Mariana Luz reflete intensamente a condição humana demonstrada por meio de sofrimento, solidão, tristeza, amor impossível, beleza da natureza, dor e morte. No entanto, sua sensibilidade e primor literário não foram suficientes para evitar que Luz caísse no ostracismo.

Esse fenômeno de esquecimento não é exclusivo das escritoras maranhenses; muitas outras escritoras, tanto no Brasil quanto ao redor do mundo, passaram por situações semelhantes. Comparar Mariana Luz a essas outras figuras literárias permite uma análise mais rica e complexa das dinâmicas de apagamento na literatura.

Emily Dickinson, a renomada poetisa americana, é uma comparação significativa. Ambas as poetisas exploraram temas de morte, dor e a complexidade das emoções humanas. Dickinson, como Luz, viveu uma vida reclusa e sua obra só ganhou reconhecimento póstumo. Embora Dickinson hoje seja amplamente estudada, durante sua vida, seus poemas foram amplamente ignorados e incompreendidos, muitas vezes devido ao seu estilo inovador e ao fato de ser uma mulher escrevendo em um domínio predominantemente masculino.

Juana Inés de la Cruz, uma freira e poeta mexicana do século XVII, também enfrentou o apagamento. Sua obra, que inclui temas feministas, teológicos e filosóficos, foi suprimida pela Igreja e pela sociedade patriarcal da época. Como Mariana Luz, Juana Inés de la Cruz abordou temas universais e atemporais, mas sofreu restrições e esquecimento devido à sua condição de mulher em uma sociedade opressiva. Hoje, no entanto, Sor Juana é celebrada como uma das primeiras feministas e uma voz poderosa na literatura de língua espanhola.

Ana Cristina César, uma poetisa brasileira do movimento marginal dos anos 1970, também oferece um paralelo interessante. Embora sua obra tenha ganho certa notoriedade, ela foi frequentemente marginalizada por causa de seu estilo único e suas temáticas introspectivas e pessoais. César, como Luz, explorou profundamente os sentimentos de alienação, solidão e dor emocional, muitas vezes em um contexto que não estava pronto para abraçar essas vozes femininas intensamente pessoais.

Sylvia Plath, a poetisa e romancista americana, é outra figura comparável. Plath é conhecida por sua exploração profunda da depressão, morte e identidade feminina. Embora hoje seja uma figura central na literatura do século XX, durante sua vida, ela enfrentou grandes dificuldades em ser levada a sério como escritora devido a preconceitos de gênero. Seu trabalho também foi amplamente reconhecido postumamente, similarmente ao que ocorre com Mariana Luz, cuja profundidade emocional e complexidade temática só foi valorizada por um pequeno círculo de admiradores.

Tais comparações revelam padrões recorrentes de apagamento e subsequente redescobrimto nas histórias de muitas escritoras. Como Luz, muitas dessas escritoras abordaram temas de sofrimento, solidão e dor, frequentemente decorrentes de suas próprias experiências pessoais e contextos sociais que as isolavam ou marginalizavam. Algumas dessas mulheres só foram amplamente reconhecidas e celebradas após suas mortes, o que levanta questões sobre as barreiras institucionais e culturais que impedem o reconhecimento das vozes femininas em tempo real.

A inovação estilística, seja em forma ou em conteúdo, frequentemente levou ao esquecimento ou à marginalização, pois suas obras não se conformavam às expectativas literárias dominantes de suas épocas. O preconceito de gênero desempenhou um papel

crucial no apagamento dessas escritoras. A sociedade literária muitas vezes não estava pronta para aceitar que mulheres pudessem oferecer contribuições significativas e profundas à literatura, resultando em uma valorização tardia de suas obras.

O redescobrimento dessas autoras geralmente se dá por esforços acadêmicos e movimentos sociais que buscam corrigir as injustiças históricas, revelando a necessidade contínua de reavaliar e celebrar a diversidade na literatura.

ABANDONO E MEMÓRIA: um resgate necessário

Os poemas que abordam temáticas de cunho social desempenham um papel crucial na conscientização e reflexão sobre questões sociais importantes. Por meio da linguagem poética, essas obras conseguem expressar sentimentos profundos e complexos relacionados a injustiças, desigualdades e lutas coletivas. A poesia tem a capacidade única de tocar o coração e a mente dos leitores, criando empatia e estimulando a reflexão crítica. Ao tratar de temas como racismo, pobreza, discriminação e opressão, os poemas de cunho universal não apenas documentam as experiências vividas por aqueles que enfrentam essas adversidades, mas também inspiram ações e mudanças, promovendo uma sociedade mais justa e igualitária.

Além de sua função reflexiva, os poemas com temáticas sociais também servem como uma forma de resistência e resiliência. Eles dão voz aos marginalizados e oprimidos, oferecendo uma plataforma para expressar suas dores, esperanças e aspirações. Ao resgatar e valorizar essas vozes, a poesia contribui para a preservação da memória coletiva e histórica das lutas sociais. Os poemas tornam-se testemunhos poéticos de épocas e movimentos importantes, ajudando a manter viva a chama da justiça e da transformação social. Assim, a importância dos poemas que abordam questões sociais vai além da estética literária, alcançando um impacto profundo na construção de uma sociedade mais consciente, empática e engajada.

Mikhail Bakhtin (1997) destaca a importância da polifonia e da multiplicidade de vozes na literatura. Ele argumenta que a literatura deve dar voz aos marginalizados e refletir a diversidade de experiências humanas. Em seus poemas, Luz dá voz a leprosos, pobre e esquecidos, um grupo historicamente silenciado e estigmatizado. O poema “Leprosos” permite que estes expressem seu sofrimento e sua marginalização de uma maneira que desafia a indiferença da sociedade dominante. Através da estrutura poética e do uso de perguntas retóricas dirigidas a Deus, Luz amplifica a voz dos leprosos, destacando suas dores e suas perguntas sobre justiça e compaixão. Bakhtin apreciaria como o poema de Luz traz à tona essas vozes marginalizadas, contribuindo para uma compreensão mais rica e diversificada da condição humana.

No poema, Mariana Luz utiliza de elementos mórbidos, sombrios e fantasmais para demonstrar suas preocupações acerca dos marginalizados. Ela coloca em destaque pessoas que em decorrência do contágio da lepra eram obrigadas a viverem afastadas da cidade, em um local lúgubre, sem nenhum tipo de assistência e cuidado. Neste poema, Mariana Luz evidencia a dor e o medo daquelas almas desamparadas, demonstrando com maestria toda a sua sabedoria, como alguém capaz de dominar a escrita e mostrar as suas apreensões sobre questões sociais.

Leprosos

Peregrinos da Dor, mortos em vida,
Deixais em cada pedra dos caminhos
Os pedaços dessa alma dolorida,
Erma de afetos, órfã de carinhos!

Abandonados, míseros, sozinhos,
Sem ter um peito amigo, uma guarida
Ides, sentindo as garras dos espinhos
Rasgai-vos toda a carne apodrecida!

Por que sofrer assim, ó Deus, piedoso?
Se para uns a vida é eterno gozo,
Por que os outros ferir tão duramente?

Viver sem ter a glória de um sorriso,
Sem ver se abrir num olhar o paraíso
É sofrer-se demais, ó Deus clemente!
(Luz, 2021, p. 169-170).

Além de evidenciar o medo e a dor dessas pessoas, Mariana Luz parece também fazer um certo chamado atencioso em relação ao perigo dessa doença, pois como observamos nos versos “Peregrinos da Dor, mortos em vida” e “Rasgai-vos toda a carne apodrecida!”, a poetisa faz um alerta sobre as consequências do contágio, que, com base nos recursos da época, a chance de cura era mínima.

Luz abre o poema referindo-se aos leprosos como “Peregrinos da Dor,” uma metáfora poderosa que sugere uma jornada contínua de sofrimento. Eles são descritos como “mortos em vida,” destacando a completa exclusão e desumanização que experimentam. Os versos “Deixais em cada pedra dos caminhos / Os pedaços dessa alma dolorida” evocam imagens vívidas de uma dor espalhada e fragmentada, não só fisicamente, mas também emocionalmente. A ausência de afeto e carinho reforça a condição de abandono total.

Georg Lukács (1981), em suas discussões sobre o realismo na literatura, enfatiza a importância da totalidade e da representação fiel da realidade social. Para Lukács, a literatura deve capturar a complexidade das relações humanas e sociais. No poema “Leprosos,” Luz oferece uma representação vívida e detalhada da marginalização extrema dos leprosos. A sua descrição dos leprosos como “mortos em vida” e “peregrinos da Dor” reflete uma compreensão profunda da exclusão social. O poema não só apresenta uma realidade social dolorosa, mas também critica implicitamente a indiferença da sociedade e a desigualdade sistêmica. Através da lente de Lukács, podemos ver como Luz utiliza o realismo para expor e questionar a totalidade da experiência humana dos leprosos, capturando tanto o sofrimento físico quanto a desolação emocional.

Nos versos “Abandonados, míseros, sozinhos, / Sem ter um peito amigo, uma guarida,” Luz enfatiza a solidão extrema dos leprosos. A metáfora das “garras dos espinhos” que “Rasgai-vos toda a carne apodrecida” não só descreve o sofrimento físico, mas também a tortura emocional e social que esses indivíduos enfrentam.

A estrofe final traz uma interrogação direta a Deus, questionando a justiça divina em permitir tamanha desigualdade de sofrimento. Luz contrapõe o “eterno gozo” de alguns à dor incessante de outros, expressando uma súplica por compaixão divina. Os versos finais destacam a ausência de alegria e esperança na vida dos leprosos, culminando em um apelo por clemência.

A preocupação de Mariana Luz com as camadas mais esquecidas da sociedade é evidente em sua escolha de tema e em seu tratamento lírico. Ao focar nos leprosos, um grupo historicamente marginalizado e estigmatizado, Luz dá voz àqueles que são frequentemente ignorados (Lukács, 1981). Seu poema não só ilumina a realidade brutal dessas pessoas, mas também clama por uma reflexão mais ampla sobre a injustiça social e a necessidade de empatia e ação por parte da sociedade e, implicitamente, da divindade.

“Leprosos” é um poema que encapsula o sofrimento e a marginalização dos mais vulneráveis com uma intensidade emocional e uma clareza que exige atenção e reflexão. Mariana Luz, através de sua poesia, não só denuncia a indiferença social, mas também convida o leitor a questionar e reavaliar suas próprias atitudes e responsabilidades em relação aos esquecidos. Em última análise, seu trabalho reforça a importância da literatura como um meio poderoso de conscientização e transformação social.

Erich Auerbach, em seu estudo seminal *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2021), explora como a literatura retrata a realidade humana em toda a sua complexidade. Ele argumenta que a boa literatura deve capturar as nuances da experiência humana, especialmente em momentos de crise e sofrimento. “Leprosos” de Luz pode ser visto como uma realização desse princípio. O poema retrata com precisão e empatia a experiência dos leprosos, destacando tanto a dor física quanto a desolação emocional. Auerbach valorizaria a forma como Luz utiliza a linguagem poética para criar uma representação mímica da condição dos leprosos, capturando suas experiências de forma tão visceral e autêntica.

Dentre o amplo recorte temático que permeia os textos de Mariana Luz, outra visão a considerar é o aspecto histórico. No poema a seguir, a poetisa parece trazer a tona memórias de um passado sombrio não muito distante a qual retrata um ambiente dominado pela alta aristocracia.

Ruínas

Aqui onde se veem estas ruínas
Negro covil de vermes asquerosos,
Era um solar de nobres poderosos
Cheio de coisas raras, peregrinas.

Crê-se escutar ainda as cristalinas
Notas de risos francos, sonorosos,
Soltas por lábios frescos e formosos
Neste velho salão todo em ruínas.

A um canto uma guitarra abandonada
Jaz junto a uma estátua mutilada
Representando uma gentil pagã.

Quantas vezes, guitarra maviosa,
Tangeu de outrora trêmula, saudosa,
A pequenina mão da castelã.
(Luz, 2021, p. 83).

O poema “Ruínas” pode ser analisado sob a perspectiva das temáticas exploradas por Mariana Luz, destacando-se os temas de angústia, solidão, tristeza, beleza da natureza, dor, morte e reflexões sobre o passado.

O poema de imediato evoca uma sensação de perda e decadência. As “ruínas” e o “negro covil de vermes asquerosos” sugerem um cenário de degradação e abandono, simbolizando a aflição e a tristeza por um passado glorioso que se desfez. Mariana Luz frequentemente explorava a tristeza e o sofrimento em sua obra, como um reflexo da condição humana e das experiências pessoais de dor.

A imagem de uma “guitarra abandonada” e uma “estátua mutilada” reforça a sensação de solidão e isolamento. Esses objetos, outrora parte de uma vida vibrante, agora permanecem esquecidos e solitários. Luz frequentemente usava símbolos de abandono e desolação para capturar a essência da solidão em seus poemas.

O poema é uma meditação sobre o passado glorioso que agora está perdido. "Crê-se escutar ainda as cristalinas notas de risos" é uma lembrança nostálgica do que antes existia, ressoando com as reflexões de Luz sobre amores e momentos impossíveis e passados. A poetisa maranhense frequentemente refletia sobre as ilusões perdidas e as memórias de tempos melhores.

A "guitarra maviosa" e a "pequenina mão da castelã" são evocativas de uma beleza que ainda persiste na memória, mesmo em meio à destruição. Luz também celebrava a beleza, seja na natureza ou na arte, muitas vezes contrapondo-a com a dureza da realidade. A decadência das "ruínas" e a presença de "vermes asquerosos" são fortes símbolos de morte e decomposição. A estátua mutilada representa a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte, temas que Luz explorava com profundidade em seus escritos, refletindo sobre a dor e a mortalidade.

Mariana Luz tinha preferência pela Escola Antiga, uma escolha refletida na estrutura clássica e na linguagem elaborada do poema "Ruínas". O uso de sonetos, com sua métrica rigorosa e rimas precisas, é algo que Luz também adotava, alinhando-se com a tradição poética mais formal.

O poema "Ruínas" concentra muitos dos temas caros a Mariana Luz, como a decadência do passado, a solidão, o sofrimento e a morte, ao mesmo tempo que celebra a beleza que ainda pode ser encontrada nas memórias e na arte. A combinação de nostalgia e tristeza, junto com a reflexão sobre a impermanência e a fragilidade da vida, faz deste poema uma peça que ressoa profundamente com a obra de Mariana Luz, revelando a universalidade e a atemporalidade dessas experiências humanas.

Ademais o uso de expressões tais como destroços, ruínas, abandonada, covil, vermes, risos fracos evidenciam um ambiente sobrenatural e ainda assombrado por um passado nada encantado e mágico, mas sim, composto por farsas e cheio de crueldade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O apagamento das escritoras mulheres na literatura, como é o caso de Mariana Luz, representa uma perda significativa para a cultura e a história literária do Maranhão. A poetisa, como muitas outras escritoras, teve sua memória apagada por uma sociedade que não valorizava a produção intelectual feminina. Esse apagamento não apenas privou gerações de leitores de obras valiosas, mas também perpetuou uma visão limitada e unilateral da literatura feminina brasileira. Resgatar e reconhecer essas escritoras é um ato de justiça histórica, que corrige a marginalização sistemática de suas contribuições. É crucial para dar visibilidade às suas obras e destacar a diversidade e riqueza da produção literária feminina, permitindo que novas gerações conheçam e se inspirem em seus trabalhos.

A importância do resgate de nomes esquecidos como o de Mariana Luz transcende a esfera literária. Este processo é fundamental para a construção de uma narrativa cultural mais representativa. Ao trazer à tona as obras dessas escritoras, promovemos a diversidade e a pluralidade de vozes na literatura, enriquecendo o panorama cultural com perspectivas e experiências distintas. Além disso, esse resgate serve como uma ferramenta educativa poderosa, que desafia estereótipos de gênero e incentiva o reconhecimento da contribuição feminina em todas as áreas do conhecimento. Valorizar a memória e a obra de escritoras como Mariana Luz não só honra o passado, mas também fortalece o espaço literário.

A história de Mariana Luz e seu apagamento reflete um fenômeno maior que afeta muitas escritoras ao longo do tempo. Ao compará-la com figuras como Emily Dickinson,

Juana Inés de la Cruz, Ana Cristina César e Sylvia Plath, podemos entender melhor as barreiras que impedem o reconhecimento dessas vozes importantes e a necessidade de continuar redescobrimo e valorizando suas contribuições para a literatura. A inclusão dessas vozes não só enriquece nosso entendimento do mundo, mas também desafia e expande os cânones literários estabelecidos, promovendo uma visão mais inclusiva e diversa da literatura.

A história literária brasileira tem sido marcada por um apagamento sistemático de muitas escritoras talentosas, cujas contribuições foram frequentemente negligenciadas ou subestimadas em favor de seus colegas masculinos. Essa invisibilidade não apenas privou o público de uma diversidade de perspectivas e estilos, mas também impediu que gerações de mulheres encontrassem inspiração e representatividade na literatura nacional.

No entanto, vivemos um momento de transformação. O movimento contemporâneo de resgate e valorização das escritoras brasileiras tem iluminado essas vozes esquecidas, trazendo à tona a riqueza e a profundidade de suas obras. Iniciativas acadêmicas, editoriais e de leitura têm desempenhado um papel crucial na recuperação e divulgação dessas autoras, promovendo uma revisão crítica da historiografia literária e ampliando o cânone tradicional.

Rememorar e celebrar essas escritoras não é apenas uma questão de justiça histórica, mas também um passo fundamental para a construção de uma literatura mais inclusiva e representativa. Ao redescobrir e valorizar essas narrativas, enriquecemos nossa compreensão da cultura e da identidade brasileiras, garantindo que as futuras gerações possam desfrutar de um panorama literário mais diversos e equitativo. Assim, a literatura brasileira se torna mais completa, vibrante e fiel à multiplicidade de vozes que a compõem.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Editora Perspectiva S/A, 2021.

AICLA, Academia Itapecuruense de Ciências, Letras e Artes. Disponível em: <<https://aicla.org.br/mariana-luz/>>. Acesso em: 20 de Julho de 2024

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LUZ, Mariana: **Murmúrios e outros poemas**. Gabriela de Oliveira Santana. São Luís: Edições AML, 2021.

LUKACS, Georg. **Essays on realism**. Cambridge: MIT Press, 1981.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio**. Revista USP: p. 82 - 91. Março/Maio 1998

SILVA, R.K.M.. **Academia Maranhense de Letras: produção literária e reconhecimento de escritoras maranhenses**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão. – São Luís, 2009.

MATERNIDADES MULTIFACETADAS EM *VÉSPERA*, DE CARLA MADEIRA

Eloisa Buzelatto (UNIOESTE)¹

Maricélia Nunes dos Santos (UNIOESTE)²

1. A *VÉSPERA*

Ainda que o patriarcado esteja presente em diferentes sociedades, ele não se manifesta da mesma forma em todos os espaços ou ao longo do tempo. O papel social atribuído às mulheres não é um fato universal – afinal, poucos são – e têm expressões distintas de acordo com raça, classe e sexualidade, porém alguns aspectos são pontos em comum e perpetuados com maior frequência: a submissão esperada, a violência sofrida, a sobrecarga sentida.

Durante séculos, a desigualdade entre os gêneros se baseou no fato de a Igreja ter identificado a mulher como o mal na Terra: “A literatura as descrevia como diabo em forma de gente. [...] Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte” (Del Priore, 2020, p. 18). Vindos da Europa, os primeiros colonizadores do Brasil trouxeram suas crenças religiosas que moldavam as suas visões de ser mulher, de casamento, de família e de sexualidade. Assim, a tradição patriarcal portuguesa foi transportada com a colonização e então imposta aos povos indígenas aqui presentes e aos africanos trazidos na condição de escravizados.

Ainda que o colonialismo tenha se findado, o fenômeno chamado colonialidade reverbera nos territórios colonizados e continua enraizado nas relações sociais, políticas e econômicas, fazendo parte “das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 121).

Segundo María Lugones (2020), o sistema de gênero construiu hegemonicamente e deu forma ao significado colonial/moderno do que é ser “homem” ou “mulher” com base nas experiências de europeus brancos de classe média, perpetuando uma ordem heterossexual. Em suas palavras, “toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade” (Lugones, 2020, p. 57).

O modelo universal de “mulher” postulado pelo sistema de gênero implica não só na passividade e na pureza sexual, mas também enfatiza a função reprodutiva. Outras culturas com diferentes organizações familiares foram excluídas à medida que a família nuclear imposta pelo sistema colonial/moderno se tornou o modelo. De acordo com Vera Iaconelli (2023, p. 56), “ainda que em realidades simbólicas e materiais bem diferentes – o ideal maternalista cobra faturas diferentes de brancas, negras, indígenas ou pobres –, das mulheres em geral se espera obediência, dedicação incansável à família e restrições pessoais e sexuais”. No seu entendimento,

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: eloisabuzelatto@hotmail.com.

² Doutora em Letras, docente da graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: maricelia.santos@unioeste.br.

o maternalismo é o discurso através do qual a sociedade justifica e reitera o lugar das mulheres – reduzidas à função de mães e trabalhadoras domésticas não remuneradas – no exercício de tarefas imprescindíveis para a consolidação e manutenção do capitalismo, como a reprodução social (Iaconelli, 2023, p. 10).

A partir do domínio do cristianismo, regras e restrições foram impostas e a Igreja exerceu uma influência opressiva sobre a sexualidade feminina, sustentando que as mulheres deveriam se distanciar do desejo sexual e restringindo-as ao papel de procriadoras e zeladoras do lar. Em algumas instâncias, lugares e culturas esse fenômeno perdura até hoje, embora com diferentes intensidades, e tem raízes profundas. Além disso, a noção de intimidade no século XXI também difere substancialmente daquela em vigor em séculos anteriores. Ao contrário de nossos dias, os seios não eram eróticos, tampouco atrativos: sua única função era produzir alimento, sendo vistos como “instrumentos de trabalho de um sexo que devia recolher-se ao pudor e à maternidade” (Del Priore, 2011, p. 118).

Tem-se, então, um indício antigo de uma das relações mais tradicionalmente relacionadas ao feminino: a sexualidade atrelada à maternidade. Nesse mesmo sentido, Luiza Bairros (1995), doutora em sociologia e ex-ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil, explica que

Há duas versões do pensamento feminista que explicitamente tentam definir a mulher com base em experiências tidas como universais. A primeira coloca a **maternidade** como a experiência central na identidade das mulheres. [...] A segunda versão toma a **sexualidade** entendida como forma de poder que transforma a mulher em objeto sexual do homem (p. 459-460, grifos da autora).

Entre as mudanças e os progressos impulsionados pela revolução sexual e ascensão do feminismo, a literatura contemporânea de autoria feminina tem se estabelecido como questionadora de discursos tradicionais e patriarcais, em especial no contexto latino-americano. O termo “feminina” é empregado aqui não como uma forma de universalizar as experiências de mulheres, mas sim a fim de “reescrevê-lo dentro de uma prática libertadora que objetiva tornar visível a expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, histórico e político” (Schmidt, 1995, p. 188). Graças ao desenvolvimento de discussões acerca do feminino e de feminismos, o estudo sobre as mulheres pôde conquistar caráter acadêmico, o que propiciou o surgimento da crítica literária feminista, que assumiu “o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal” (Zolin, 2019, p. 211).

Os romances de Carla Madeira, a escritora brasileira mais lida no país nos últimos anos (Publish News, 2024), apresentam identidades femininas diversas que ora se vinculam, ora se opõem àquelas definidas pelo imaginário estabelecido pelo sistema colonial/moderno. *Véspera* (2022) apresenta o dia em que Vedina, uma mulher sobrecarregada pelas obrigações da maternidade e vítima de violência doméstica, abandona o filho Augusto em uma avenida de mão única em Belo Horizonte. Paralelamente, a história narra também o passado de Abel, marido de Vedina, e sua família.

Este texto, um recorte de dissertação de mestrado em andamento, se vale de pressupostos da crítica literária feminista e da perspectiva decolonial para refletir sobre a representação da maternidade no romance *Véspera* (2022), de Carla Madeira. Para tanto, baseamo-nos no aporte teórico de Mary Del Priore (2011; 2020), que contextualiza historicamente a história das mulheres no Brasil; Elisabeth Badinter (1985, 2011), que teoriza sobre o mito do amor materno – ainda que seus estudos se voltem para a França, recorremos a ela no que julgamos convergente com a situação brasileira, considerando que

o histórico da colonização fez-nos herdar alguns traços morais e culturais oriundos de países europeus, tais como a perspectiva patriarcal e forte influência do cristianismo; e Vera Iaconelli (2023), que desvenda as contradições do maternalismo na sociedade brasileira. A hipótese investigada é que o romance de Carla Madeira tensiona a visão colonial/moderna de maternidade e do ser mulher.

2. MATERNIDADES MULTIFACETADAS

Véspera (2022) apresenta, em capítulos alternados, um dia da vida de Vedina Maria dos Santos – administradora, esposa de Abel e mãe de Augusto –, que acorda sozinha em sua cama e se arruma para ir ao trabalho enquanto aprecia os únicos momentos de paz de sua rotina. “Dali em diante, seria invadida por intermináveis diálogos mentais. Brutos, ressentidos. Polifônicos. Estava em guerra. Queria outra vida” (Madeira, 2022, p. 12). A ausência do marido e a constatação de que ele dormiu novamente no sofá ilustram o afastamento do casal, que será retomado por Vedina ao longo do dia. Em suas palavras, o casamento a consumia como uma doença terminal. Repetidas vezes seus pensamentos migram para Abel e em como pretende deixá-lo, “decisão que em sua cabeça levava a cabo, diariamente, mas nunca na prática. Não queria apenas uma separação, queria, embora não admitisse, devolver a ele cada dia de sofrimento” (Madeira, 2022, p. 13).

Enquanto o marido dorme, Vedina acorda o filho de cinco anos “com a impaciência acumulada em cinco anos de cansaço” (Madeira, 2022, p. 13) e organiza “mecanicamente” (Madeira, 2022, p. 13) as roupas e um pouco de dinheiro – mais do que o de costume – em sua mochila. Ela age de forma automática ao mesmo tempo em que se prepara para um dia de trabalho no escritório, reforçando o cansaço e impaciência que sente em relação à rotina e obrigações de esposa, mãe e trabalhadora. Segundo Iaconelli (2023), historicamente a divisão sexual do trabalho apenas funcionou plenamente para uma elite que podia renunciar à dupla jornada de trabalho feminina, pois enquanto o homem pode chegar em casa e descansar, a mulher ainda deve dar conta das funções maternas, sem intervalos.

Mulheres sempre trabalharam dentro e fora de casa, fosse para completar a renda familiar, fosse por sustentarem sozinhas a prole. A ideia de que a mulher teria se apresentado ao mercado somente a partir dos anos 1960 diz mais respeito à mudança de mentalidade — que passa a admitir o trabalho remunerado feminino como um valor e uma aspiração, mesmo para a elite — do que a um fato inédito. A invisibilidade do trabalho reprodutivo vai se tornando insustentável, uma vez que a mulher também é a responsável principal, quando não única, pela renda familiar, como vemos na quase maioria dos lares brasileiros (Iaconelli, 2023, p. 219).

Nesse mesmo sentido, Elisabeth Badinter (2011, p. 21) observa que “a vida conjugal sempre teve custo social e cultural para as mulheres, tanto no que diz respeito à divisão das tarefas domésticas e à educação dos filhos, quanto à evolução da carreira profissional e à remuneração”. A rotina de cansaço e o automatismo nas ações de Vedina ilustram esse panorama relativo à maternidade em sociedades que seguem se estruturando sobre o patriarcado apesar das conquistas históricas do feminismo.

Seus pensamentos são interrompidos pelo barulho de cristais quebrando no chão, resultado de um gol de Augusto na sala. Ao contrário de uma figura materna idealizada pelo imaginário social como cuidadosa e incondicionalmente amorosa, Vedina grita com o filho e ignora seus machucados e sangramentos causados pelo vidro quebrado, mais focada em cumprir suas obrigações e seguir com o dia. Obrigação é a palavra-chave para sua relação com Augusto: “Desde que ele nasceu, sou obrigada a ser sua mãe” (Madeira,

2022, p. 13). Muitas mães, ainda que exaustas, atendem às expectativas sociais e cumprem com os afazeres domésticos sozinhas. Vedina, contudo, “dessa vez” (Madeira, 2022, p. 13) não limpa a pia nem arruma as camas e deixa “a infância irritante estilhaçada no chão da sala” (Madeira, 2022, p. 14).

Dentro do carro, os pensamentos de Vedina e as brincadeiras de Augusto ilustram a distância entre mãe e filho: enquanto ela fantasia uma vida nova e o momento em que vai sair de seu relacionamento com o marido, ele vive a inocência da infância, imaginando naves espaciais e galáxias distantes. “O menino em outro planeta tão distante quanto a mãe. Lá, para ele, não havia gravidade, para ela era só o que havia. Ele podia voar, ela não” (Madeira, 2022, p. 15). Durante a brincadeira, Augusto chuta a cabeça da mãe e ri como se chutasse o monstro com quem lutava em sua imaginação. Em reação, ela sai do carro, puxa o filho para a calçada e joga sua mochila no chão aos seus pés.

Ao abandonar seu filho em uma avenida de mão única no centro de Belo Horizonte em horário de pico, é de Abel que ela se ressent: “Sem uma palavra, entra novamente no carro e arranca. Vai se foder, Abel, vai se foder” (Madeira, 2022, p. 14). Quando se dá conta do que fez, não consegue mais espaço para dar ré ou encostar e precisa dar a volta na quadra para buscar o filho. Ao chegar ao ponto em que o deixou, não o encontra e tampouco consegue descrevê-lo, pois agiu tão mecanicamente naquela manhã que sequer reparou nas roupas que ele vestia.

Novamente, o marido lhe vem à mente e ela imagina o que lhe dirá. Lembra-se da meia ensanguentada do filho após quebrar os cristais e se pergunta como pôde ignorar seus machucados. “Em que loucura Abel a aprisionara? Vivía distante, em guerras imaginárias, confrontos intermináveis, perdia o melhor de ser mãe por causa de um homem” (Madeira, 2022, p. 54). Ao entrar em uma espiral de pensamentos autodepreciativos, Vedina pensa em si mesma a partir de termos como “filha da puta indefensável”, “mãe filha da puta”, “imperdoável”, “abominável, repugnante” (Madeira, 2022, p. 25).

Deveria doer mais, tudo deveria existir para torturá-la. A dor distrai seu desespero. O alicate deveria arrancar suas unhas, e seria pouco para quem abandona um filho indefeso. Mas quem passa por Vedina na rua ainda a respeita. Nem imagina que se trate de um ser desprezível. **Há cinco anos, desde que Augusto nasceu, foi obrigada a ser sua mãe. Foi obrigada a amá-lo** (Madeira, 2022, p. 27, grifo nosso).

Segundo Badinter (1985), o amor materno foi concebido como um instinto por tempo suficiente para formar no imaginário social moderno um ideal de mãe que nada tem de instintivo. Pelo contrário, o amor e instinto maternos são produtos da evolução social a partir do século XIX, influenciados pelo recém desenvolvido conceito de infância. Até então, como constatado pela autora, o abandono de filhos ou a entrega para serem criados por amas de leite era corriqueiro na Europa.

Iaconelli (2023), retomando as ideias de Badinter, explica que a negligência generalizada com as crianças era comum antes de o conceito moderno de infância ser desenvolvido, o que resultava em abandonos e altos números de órfãos e delinquentes. Para reintegrá-los à sociedade, diferentes Estados investiram na infância a fim de torná-la lucrativa a longo prazo, atendendo às aspirações burguesas. Paralelamente, para reiterar o papel da mulher na esfera doméstica, as crianças foram levadas de volta ao colo da mãe. Assim, o “instinto materno” passou a ser entendido como fato científico.

A solução tinha como vantagem desonerar uma metade da sociedade ao mesmo tempo que garantia que as mulheres se mantivessem subjugadas à família com base num propósito louvável: criar bons cidadãos para o bem da pátria. Assim, buscou-se dar conta no nível privado de um problema coletivo. Aos apelos

humanitários (pelo bem dos pequenos), estéticos (a beleza da maternidade) e religiosos (a mãe piedosa) vieram se juntar as justificativas científicas (Iaconelli, 2023, p. 46-47).

Porém, se um instinto é algo intrínseco à espécie, como explicar o fato de o amor materno não se manifestar igualmente em todas as mulheres e sequer ter existido em séculos anteriores? Seriam anormais aquelas que não atendem às expectativas de uma boa mãe, que vão desde o amor incondicional até a resignação de suas vontades próprias a fim de conceber e maternar um filho? Badinter (1985) reforça que todo o entendimento acerca de amor e atitudes maternas, tal qual outras concepções socialmente construídas, depende do contexto histórico, cultural, político e econômico em que se está inserido, pois “o amor materno é apenas um sentimento humano”. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina” (Badinter, 1985, p. 22-23).

A narrativa de *Véspera* (2022) coloca que “parte da sanidade é poder prever, e até botar a mão no fogo, de que as coisas vão se comportar como se espera que se comportem... Que uma mãe agirá como uma mãe... E que uma pessoa de bem agirá como uma pessoa de bem” (Madeira, 2022, p. 196). Porém, segundo Badinter (1985), ao reconhecer que o conceito de uma boa mãe é relativo e contextual, é possível explorar diversas facetas da maternidade. Além das mulheres que sonham em ser mães e cumprem com o papel idealizado dessa função, existem também aquelas que não desejam a maternidade; que desejam, mas sofrem com a sobrecarga e divisão desigual do cuidado com os filhos; que se tornam mães ausentes ou que abandonam os filhos.

Para compreender a relação de Vedina com a maternidade em *Véspera* (2022), precisamos considerar sua própria criação e o contexto de seu relacionamento com o marido. Quando criança, ela foi entregue pelos pais para ser criada pela avó, Zilá, após a morte de seu avô. Na falta de um marido, uma nova “filha” para cuidar – a lógica de que maternar é um instinto feminino e poderia consolar a ausência de um marido. Segundo Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2020), embora em muitas culturas a maternidade seja definida principalmente em relação aos filhos e não como uma ligação sexual com um homem, na literatura feminista a identidade central da mulher como mãe é frequentemente subordinada à sua função de esposa.

Em *Véspera* (2022), é bastante significativo o fato de que a criança escolhida para ser entregue aos cuidados da avó foi Vedina, justamente a única menina no grupo de irmãos. Ela se ressentia dos pais por essa decisão e se questiona por que ela e não um dos garotos. Ao mesmo tempo, ainda que a avó a amasse incondicionalmente, em suas palavras “Vedina nunca precisou de amor incondicional. Sempre fez sua parte, preencheu todos os requisitos” (Madeira, 2022, p. 135). Segundo Iaconelli (2023), existe uma hierarquização comum entre quem cuida de uma criança:

a genitora, dita “mãe biológica”, isolada no topo, seguida de alguma outra parente feminina da mãe (avó materna, irmã materna), parentes femininas do pai (avó paterna, irmã paterna), seguida do genitor, a mãe adotiva, a cuidadora profissional do sexo feminino (babá, professora), demais parentes do sexo masculino, demais cuidadores do sexo masculino. Para elencar essa hierarquia caso a caso, basta responder quem é comumente acionado quando a genitora não assume a criança. Quantos pais assumem sozinhos a prole? Do outro lado, quantas mães o fazem na ausência do pai? Quanto menor a criança, maior é a tendência de optar por uma cuidadora do sexo feminino (avó, tia) para substituir a genitora (Iaconelli, 2023, p. 92-93).

Na concepção de Vedina, ela não precisava do amor incondicional de outro parente e, apesar de ter sido deixada por ambos os pais, é da mãe que ela sente falta. “Mãe, por que me abandonastes? A pergunta crepuscular, que sempre esteve com Vedina, agora estará também no coração de Augusto. Há dor pior do que ser rejeitado?” (Madeira, 2022, p. 156).

Antes mesmo de ela saber que estava grávida, sua avó já fazia os preparativos para um bisneto, ilustrando a expectativa da maternidade para todas as mulheres. Ao ter um filho, Vedina sente-se obrigada a cuidar e amá-lo sem que antes tenha conhecido esse afeto. Esse sentimento a acompanhou em diferentes espaços: primeiramente na infância, ao ser entregue pelos pais aos cuidados da avó; depois na escola, onde vivia solitária e Caim, o rapaz de quem ela gostava, se apaixonou por sua única amiga Veneza; e então na vida adulta, ao se casar Abel, irmão de Caim, um homem violento que a menospreza e agride física e sexualmente.

Contudo, Vedina não se resume à rejeição e submissão. É brilhante em matemática, formou-se em um curso de administração, conduz reuniões importantes e é reconhecida por sua inteligência em seu trabalho no escritório. Ainda assim, ela se sente diminuída por Abel. “Que estranho poder ele exerce sobre ela. Que inexplicável impotência. [...] Em público, ninguém desconfia do tamanho a que se reduz diante dele” (Madeira, 2022, p. 53). Tal como acontece em muitos relacionamentos abusivos, Vedina, mesmo sendo menosprezada, acredita que pode mudar o comportamento do marido, amansá-lo, torná-lo menos rígido.

Enquanto procura Augusto, seus pensamentos transitam entre uma conformidade com o que se espera de uma mãe ideal e outros que se opõem a essa concepção. Ao passar por uma lotérica vendendo um prêmio acumulado, pensa que trocaria um prêmio daqueles por ter Augusto de volta. “Daria a vida por ele” (Madeira, 2022, p. 59). Contudo, enquanto pergunta às pessoas se o viram, ao descrever a mochila colorida do filho, lembra-se que colocou mais dinheiro do que de costume e questiona se sua ação foi premeditada. “Claro que não! Não mesmo?” (Madeira, 2022, p. 60).

Os aspectos conflituosos sobre a maternidade tendem a ser disfarçados. Espera-se que mães sintam alegria e realização, sem admitir a possibilidade de ambivalência ou mesmo de arrependimento. A sobrecarga ocasionada pela divisão desigual das tarefas associadas ao cuidado dos filhos, a demanda para equilibrar os papéis familiares e profissionais, ver-se forçada a abdicar de seu tempo livre e desejos próprios são decorrência de uma colonialidade de gênero que segue incidindo sobre as mulheres no que concerne à maternidade.

Augusto quebrou seus cristais, soltou-se do cinto de segurança, chutou sua cabeça, tudo isso antes das sete e meia da manhã e depois de cinco exaustivos anos, exigindo uma felicidade que Vedina não tinha a oferecer, sem a qual o amor não é bonito. Mas nada será considerado atenuante em um julgamento. Certamente alguma mãe no mundo, nem que seja uma única mãe no mundo, há de reconhecer o fio afiado dessa navalha e quantas vezes caminhou sobre ele com braços abertos, tentando encontrar o equilíbrio e, por vezes, não o encontrou (Madeira, 2022, p. 72).

A busca por esse equilíbrio mostra-se muito dificultosa. Vedina se dá conta de que não sabe muito sobre Augusto pois nunca prestou atenção e sua existência sempre lhe causou irritação, preferindo as horas em que ele dormia para “passar e repassar o que queria dizer ao marido, a quem não suportava mais, sem as demandas de Augusto por biscoitos, por ter a bunda limpa, por atenção e limites” (Madeira, 2022, p. 113). Em suas palavras, para ser capaz de amar o filho, primeiro seria preciso deixar o marido.

Em sua primeira noite casada com Abel, Vedina ansiava por sua primeira relação sexual, mas se viu sozinha em casa após horas se preparando. “Seria aquela a hora exata em que abandonar Augusto começou?” (Madeira, 2022, p. 137). O sexo só veio a acontecer em um dia que o marido, tomado por uma urgência violenta, a penetrou sem consentimento ou cerimônias e a deixou trêmula de dor.

Sem que ela dissesse sim, sem que seu não tivesse voz, Abel penetrou Vedina com movimentos de ofensa. A carne esfolada a cada estocada sentia a dignidade se rasgar e, ainda assim, foi o cheiro de coisa talhada que exalava de sua vulva aberta o que mais a humilhou. Como se não estar de banho tomado fosse a parte inaceitável do que acontecera.

Depois que ele acabou, Vedina levou as mãos trêmulas entre as pernas, no epicentro da dor, e havia um vômito espalhado, porque aquilo não era gozo. Talvez Abel tenha pensado que deu a ela o que ela tanto esperava. Mas não, não deu. Feriu. Feriu o amor de Vedina por ela mesma: a extrema agressão. O corpo violado de Vedina não teve estatura para reagir: ovos esmagados no ninho onde deveriam ser protegidos (Madeira, 2022, p. 218-219).

A metáfora dos ovos esmagados ressoa a ideia do ventre feminino como sagrado e digno de proteção, visto que daria origem a uma nova vida. Vedina esperava um sexo amoroso e cuidadoso, porém ele sempre se deu de forma violenta e unilateral, como violação. Além disso, ele coincidentemente ocorria apenas após retornarem da casa de Custódia, mãe de Abel, onde encontravam Caim e Veneza: o irmão gêmeo de Abel e a melhor amiga de Vedina. Ela demorou a perceber o padrão, mas então se questionou de onde vinha aquele desejo repentino. Ainda que não seja de seu conhecimento, a narrativa mostra que o primeiro beijo de Vedina e Abel se deu logo após ele assediar Veneza, por quem sempre foi obcecado.

Abel saiu decidido a ir embora da festa. A carne ignorante latejava, exigia mais dele e, ao atravessar o gramado, ignorando os caminhos desenhados pelas placas de cimento sobre a grama, no trajeto marginal: Abel encontrou Vedina. Ela vinha em sua direção, desprotegida, acostumada aos desacontecimentos, e, ao se aproximar, foi impetuosamente tomada: Abel a beijou. Beijou como quem a devorasse, encostou Vedina na parede e, contra ela, seu corpo sem freios. Empurrou, apertou, espremeu-se nela, a boca avançou pelo pescoço, as mãos abusaram de liberdades e Abel, num frêmito, escorreu violentamente. Depois, sem olhar para ela, foi embora (Madeira, 2022, p. 214).

Mesmo no único momento em que Vedina se sentiu desejada, na verdade foi usada. Depois de perceber a obsessão de Abel por Veneza, ela questiona o marido e é agredida fisicamente pela primeira vez. “Foi a única vez que bateu em Vedina, mas uma mulher que apanhou uma vez de um homem apanhou para sempre. Augusto já estava dentro dela e começou a ser abandonado” (Madeira, 2022, p. 205). A rejeição esteve, de fato, sempre presente em quase todos os aspectos de sua vida. Como quebrar o ciclo com seu próprio filho?

O último capítulo do romance ilustra a maternidade de quem cria, pois é narrado pela pessoa que acolheu Augusto e o criou como filho após presenciar seu abandono na rua. Ainda que reconheça como errado o fato de tê-lo acolhido para si, a pessoa afirma que o filho, a quem chama Daniel, é agora um homem “feliz [...] de bem, amado” (Madeira, 2022, p. 217). “Diante da realidade brutal de uma mãe que abandona o filho em uma avenida de mão única, que outras verdades importam?” (Madeira, 2022, p. 217). O imaginário social e tradicional, aqui representado por essa pessoa não identificada, mostra

que o julgamento alheio não reconhece, tampouco quer conhecer, as circunstâncias que levam uma mãe a abandonar um filho.

Além da representação de mães que criam e outras que abandonam, *Véspera* (2022) apresenta as ausentes. Veneza foi criada pelo pai, Miguel, desde os sete anos de idade, após sua mãe os deixar para viver com um novo namorado. Ao contrário de Vedina, cuja vida foi amplamente abalada pela rejeição, durante a infância e adolescência Veneza estava convicta de que essa ausência não a abalava. O fato de serem filhas de mães ausentes aproximou Veneza e Vedina nos anos de escola, porém, enquanto Vedina encara como abandono o fato de os pais terem a deixado com a avó, Veneza não sente o mesmo.

— Meu pai sentiu muita raiva de minha mãe e queria que ela não fosse mais minha se não pudesse ser dele. Queria cancelar os direitos dela. Mas minha mãe é uma mulher com coragem de viver um grande amor, não é do tipo que obedece. Quando tinha saudade, vinha me ver. Não aceitava o tudo ou nada que meu pai queria impor. Vinha trazendo presentes, fazendo mil programas alegres comigo... sem sentir culpa. [...]

— É muito estranho uma mãe... sei lá, ir embora.

— Todo mundo acha “estranho”, parece que só os pais podem ir embora!

— Ah... Ninguém pode ir embora, se você teve um filho.

— Mesmo que esteja infeliz?

— Ficar infeliz dá o direito de abandonar um filho?

— Ela não me abandonou, Caim. E também não desapareceu. Ela me deixou com meu pai. E ele foi ótimo, deu tudo certo. (Madeira, 2022, p. 155).

Poucos questionamentos são voltados para os pais ausentes, ainda que sejam expressivamente mais comuns, mas o julgamento é pesado perante as mães que abdicam da maternidade. A mãe de Veneza não agiu diferente de muitos homens que partem para um novo relacionamento e deixam os filhos aos cuidados do antigo parceiro, mas ela rompe com a expectativa de que a mãe é quem deve ficar com os filhos após uma separação. Veneza esteve segura sobre sua relação com a mãe até que os hormônios da gravidez de sua filha, Rosa, “mexeram com coisas que ela considerava chão firme: sua própria história com a mãe. Veio à tona a falta que a mãe lhe fizera, até então, romantizada pelo discurso da liberdade e do amor inexorável” (Madeira, 2022, p. 207). As ambivalências podem se fazer presentes em diferentes experiências maternas, seja no papel de mãe ou de filha que se torna mãe.

Criada pelo pai, Veneza não cresceu com o mesmo peso religioso ou moral que existia na família de seu marido, um fato que posteriormente viria a causar atritos entre ela e a sogra. Enquanto Miguel não proibia que Veneza dormisse junto com Caim e se restringia a orientá-la a usar preservativos, Custódia, mãe de Caim e Abel, sempre viu o sexo como um fardo custoso, solitário e necessário para a procriação. Mantinha olhos vigilantes e punitivos acerca de todos, mas especialmente das noras, visto que só tinha filhos homens.

Custódia casou-se com Antunes filho apressada para mudar de vida e fugir da casa de sua família no interior do estado. A mãe nunca havia conversado com ela sobre sexo e sua experiência, desde a primeira vez, foi assombrosa e repugnante. Em suas palavras, “O casamento era a única possibilidade de transmutar toda a viscosidade liberada no sexo em substrato sagrado” (Madeira, 2022, p. 187).

Com o tempo e, principalmente, com o intenso treino de um marido sempre animado, a dor da primeira vez foi dando lugar a uma indiferença apressada, que dependendo do teor alcoólico de Antunes se transformava em impaciência a muito custo dominada por Custódia. Ela vivia irritada, mas não apelava de todo, porque se o mal era passar por tudo aquilo, quase que diariamente, o necessário

era ter um filho. Crescei e multiplicai-vos, sem isso, de que serviria viver? Custódia queria, mais do que tudo na vida, engravidar. Era um desejo antigo, imensamente maior do que todo o desgosto que sentia nas intermináveis horas de conjunção carnal com Antunes filho (Madeira, 2022, p. 22).

Ao enfrentar dificuldades para engravidar, encarava cada menstruação como uma morte. “Quando uma mulher quer um filho e não pode ter, passa a se ver como mercadoria estragada. Não há consolo que alcance uma dor tão íntima” (Madeira, 2022, p. 23). A religiosidade, que já exercia um papel importante na vida de Custódia, tornou-se ainda mais presente quando ela se debruçou sobre sua fé em busca de respostas, fazendo emergir a rigidez da qual tentou fugir quando saiu da casa de seus pais. “Tratava-se de um escambo com o Pai eterno: Ele lhe daria um filho, ela daria a Ele fiéis” (Madeira, 2022, p. 23). Após engravidar de gêmeos, Custódia baniu o sexo e estabeleceu uma distância do marido, que se vingou ao trocar o nome dos filhos no cartório: haviam combinado que seriam Pedro e Paulo, mas Antunes decidiu por Caim e Abel, os irmãos que protagonizaram o primeiro homicídio da Bíblia.

Assim, a fé e a superstição de Custódia a fadaram a viver com o medo de ter um filho extraviado. “Mas sejamos justos: que mãe não padece desse calafrio? Do filho que dá errado, que se perde ou é perdido. Isso é como um cordão umbilical, nenhuma mãe nasce sem ele” (Madeira, 2022, p. 29). Tomou providências para evitar qualquer traço de diferença entre os filhos, chamando-os de Abel e Abelzinho para que nenhum deles fosse Caim, o assassino. A estratégia durou até o primeiro dia de aula, que obrigaria o verdadeiro nome a ser revelado.

Na escola, a diferença entre os garotos foi se acentuando até que Caim se tornou um garoto inteligente e carismático enquanto Abel vivia recluso e tímido. Custódia, em constante sofrimento e preocupação, esteve sempre na função de amenizar essas diferenças e evitar uma ruptura entre os filhos. Corroborando com a visão idealizada de uma boa mãe que abdica de suas vontades próprias e momentos de lazer para dedicar-se integralmente aos filhos e à família, Custódia se sente culpada por estar se distraindo com o tricô e portanto rezando menos e não cuidando tanto dos meninos.

Custódia logo admitiu que era mesmo incansável. Nunca tolerou pessoas que pudessem ajudá-la com as tarefas da casa. As empregadas não ficavam muito tempo. Arcava sozinha com seus níveis de exigência. Acordava cedo, lavava o terreiro, amassava roscas e biscoitos, botava as cadeiras de pernas para o ar sobre a mesa, limpava o chão até virar um espelho. Enquanto a rosca dourava no forno e os biscoitos de queijo esperavam sua vez no tabuleiro, ela separava as roupas, ligava a máquina de lavar, dava faxina nos banheiros colocando tudo para fora e jogando água do chão ao teto. A casa era limpa e cheirosa, a comida nunca atrasava e era sempre quente e bem-temperada. Em que momento aquelas tarefas se tornaram um jeito de amar? Como esse pensamento esquentou o coração de Custódia! [...] vislumbrou a promessa que fizera a si mesma: daria aos filhos o carinho que nunca teve (Madeira, 2022, p. 154).

Novamente, é necessário conhecer sua história para compreender suas ações. O pai de Custódia, descrito como severo e ignorante, tratava a esposa como uma empregada. A mãe, dona Zeni, muito religiosa, era submissa e acreditava em seu destino conforme estava escrito na Bíblia.

Disciplinada, os dias divididos em tarefas, o peso de só se deitar com a cozinha limpa. Nenhum ócio, mãos ocupadas, nada de dar tempo ao diabo. Seu jeito de amar Custódia era a obsessão pela reputação da filha. A única mulher de cinco filhos. Virgindade: o dote precioso, o pote de ouro a ser defendido à custa de julgamentos e preconceitos contra toda alegria (Madeira, 2022, p. 154-155).

Quando Custódia visita sua antiga cidade no interior, é julgada pelos irmãos por ser uma filha ausente. “A única filha mulher, e teve coragem de largar a mãe pra lá, desamparada no dia a dia, entregue às noras. Muito católica, muito rezadeira, temente a Deus, mas péssima filha. De que valia?” (Madeira, 2022, p. 170). Na falta de Custódia, dona Zeni ficou sob o cuidado das noras, e não dos filhos, que julgam a irmã por não estar presente. Ainda que Iaconelli (2023) se refira a crianças quando explica a hierarquização do cuidado, estendemos aqui o seu conceito por entendermos que são as mulheres que comumente assumem o papel de cuidadoras de outros membros da família, sejam eles crianças ou idosos, seus progenitores ou o parceiro.

Mary Del Priore (2011) explica que, em tempos nos quais a sexualidade da mulher era reduzida exclusivamente à procriação, o sexo no casamento era uma obrigação que só poderia ser negada em dias de menstruação ou em caso de doenças graves. Métodos contraceptivos ou abortivos eram inadmissíveis e, por conta disso, as mulheres eram tratadas “como máquinas de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto” (Del Priore, 2011, p. 45). A fidelidade conjugal era uma tarefa feminina, enquanto a infidelidade masculina era considerada um mal inevitável, uma vez que o sexo com a esposa tinha a função única de procriação – no restante do tempo, ao invés de privar-se do sexo, os homens mantinham relações com outras mulheres – as concubinas ou prostitutas. Isso porque se partia “do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal” (Del Priore, 2011, p. 90).

Na casa dos pais de Custódia, o pecado da carne era uma competência das mulheres. Seu pai e, obstinadamente, sua mãe se preocupavam somente com a carne de Custódia. Nunca com a dos irmãos. Eles, ao contrário, podiam fazer o que bem entendessem com a própria carcaça, desde que fosse com as vagabundas. Uma vez, todos eles, inclusive o pai, sem ver que ela estava por perto, comentaram sobre uma mulher da cidade de um jeito que deixou Custódia com o coração disparado e com a imagem impregnada na cabeça por anos: a vagabunda, disseram eles, de tanta vadiagem, tinha um buraco mais largo do que uma cisterna e que ali pra derramar alguma coisa, só virando ela de bruços, e depois riram como se todos tivessem conhecimento de causa, inclusive o irmão de quatorze anos. Mas, quando se tratava de Custódia, todos eles tinham rigores de santidade. Uma vez o pai foi buscá-la na rua e esfregou-lhe a boca com palha de aço, porque um irmão disse que ela andava usando escondido um batom vermelho quando saía de casa, parecendo uma puta. Desde então, Custódia carregava uma marca sobre os lábios e o olhar de decepção da mãe, mais duro que o aço (Madeira, 2022, p. 186).

Desse modo, compreende-se que a aversão de Custódia diante do sexo foi fortemente influenciada pela repressão de sua sexualidade conforme a visão religiosa e tradicional de como uma mulher deve se portar. Apesar de seu desejo de se desvencilhar do que viveu em casa e prover amor e carinho aos filhos, ela acabou repetindo a rigidez de sua família na forma de vigilância e recato, sem espaço para o que chama de desonra, profanação e sem-vergonhice. Segundo a narrativa, a revolução sexual já havia acontecido, mas na casa de Custódia o sexo ainda era um mal necessário exclusivo para a procriação. “Todos eram suspeitos, e ela estava convencida de que, se tivessem oportunidade, seriam culpados. Principalmente as moças, as filhas de Eva e de seu caráter desobediente” (Madeira, 2022, p. 159).

A maternidade que se baseia na ideia de uma mulher dessexualizada, cujos interesses se resumem à família e aos filhos, se tornou um

empecilho para que elas se entreguem à experiência de se tornarem mães, mesmo quando o desejo de ter filhos está presente. Quando assumem fazê-lo, testemunham que a conquista da contracepção, do direito ao divórcio, do acesso ao mercado de trabalho formal, bem como a aspiração a uma carreira, têm como efeito colateral uma maternidade cada vez mais solitária (Iaconelli, 2023, p. 216).

Custódia é uma representação da versão mais idealizada e em conformidade com a estrutura patriarcal da maternidade: a mãe que sempre sonhou em ter filhos, faz sexo apenas para procriar, dá conta de tudo sozinha, cuida da casa e está sempre presente. A aspiração profissional, a busca pelo trabalho formal e outras questões de difícil acesso mencionadas por Iaconelli (2023) sequer se fazem presentes em seu desenvolvimento. A falta de afeto e cuidado em sua própria criação influenciou a forma com que ela cria seus filhos, com atenção excessiva, sentimentos de culpa e sempre visando o que acha correto conforme os ensinamentos de Deus.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Véspera* (2022) são apresentadas representações multifacetadas da maternidade. Na figura de Vedina, temos uma mulher infeliz, vítima de violência, que vive um relacionamento abusivo e teve a vida permeada pelo sentimento de rejeição. Diante dessas circunstâncias, repete o abandono que sofreu na infância ao também abandonar o filho após cinco anos de cansaço, irritação e solidão. Esse abandono, contudo, parece ter começado antes mesmo do menino nascer, crescendo a cada vez que Vedina se sentiu rejeitada e menosprezada. Apesar de querer ser diferente da própria mãe, que a deixou, ela repete seus comportamentos e não consegue amar o filho, visto que não conheceu esse tipo de amor. Soma-se a isso a relação que tem com o marido, marcada inclusive pela violência sexual – um elemento a mais que interfere na dinâmica de afetos da família, visto que o filho foi fruto de um estupro conjugal.

Nas palavras de Veneza, sua mãe, que a deixou com o pai para viver com um novo namorado, não carregava culpa ou remorso por ter partido. Ela não sente que foi abandonada e teve uma criação muito mais permissiva que aqueles ao seu redor. Contudo, quando engravida, começa a questionar a ausência da mãe e reconhece que usou as premissas de liberdade e amor incondicional para camuflar essa falta sentida.

Finalmente, Custódia é o retrato da maternidade idealizada conforme as expectativas e padrões morais da sociedade patriarcal e fortemente atravessada pela perspectiva cristã no que diz respeito ao lugar do sexo e da maternidade na experiência feminina: a mulher que sempre teve o sonho de ser mãe, vendo o sexo exclusivamente como um meio para chegar à maternidade. Essa é a figura da vítima mais bem sucedida do patriarcado, que não apenas introjetou o modelo imposto, mas ainda se mantém disciplinada e vigilante para que ele seja seguido e se mantenha em vigência.

Cabe observar que formas diversas de violências sofridas pelas mulheres, como o estupro praticado pelo parceiro, os abandonos na infância, a repressão sexual e a divisão desigual dos cuidados com o filho incidem diretamente na experiência da maternidade das personagens. Ao explorar experiências diversas, dando-lhes profundidade pelo procedimento de entendê-las em uma rede de relações mais amplas do que aquela que se estabelece na dinâmica mãe-filha/o, o romance se soma a outras narrativas de autoria feminina que ampliam a abordagem do tema, feita tradicional e majoritariamente desde uma ótica masculina.

Véspera (2022) mostra que as mulheres que desempenham papéis de mãe também são filhas, esposas, profissionais, seres humanos marcados por vivências muitas. Com isso, apresenta a construção de personagens complexas e aborda temas ainda considerados tabus sociais em relação à maternidade, porque se contrapõe ao mito do amor incondicional e da entrega absoluta ao papel de mãe. Assim, coloca em pauta frente à sociedade a necessidade de discutir a colonização de gênero implicada na maternidade.

4. REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mulher e a mãe. Tradução de Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 458, 1995.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil: 1500-2000. São Paulo: Planeta, 2020.

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista**: Psicanálise e políticas da reprodução. São Paulo: Zahar, 2023.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 53-83.

MADEIRA, Carla. **Véspera**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

OYĖWÚMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias afriacanas. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 84-95.

PUBLISH NEWS. **Junior Rostirola e Carla Madeira dominam a Lista Nielsen PublishNews em 2023**. 2024. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/01/09/junior-rostirola-e-carla-madeira-dominam-a-lista-nielsen-publishnews-em-2023>. Acesso em: 12 jan. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005. p. 117-142.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995. p. 182-189.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2019. p. 319-330.

MEMÓRIAS E ANCESTRALIDADE COMO ELEMENTOS DE RESISTÊNCIA E IDENTIDADE NO CONTO “AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Willian Francisco de Moura - UPF¹
Márcia Miranda Chagas Vale - UPF²

1. INTRODUÇÃO

O cenário literário brasileiro contemporâneo, na atualidade, conta com a qualidade de escritas transgressoras, lapidadas por mãos femininas. Uma simbologia que rompe o véu e descortina uma verdade de que, ainda que se viva tempos sombrios, a essência feminina, já não mais se silencia através de pseudônimos ou, até mesmo, pseudônimos de caráter masculino. E, para além da cortina que rompera seu véu diante de uma literatura não mais tecida somente por homens, passa-se a transgredir e romper elos históricos e por que não dizer, romper algemas, cárceres, gritos e estupros silenciados nas madrugadas dos quilombos por mulheres negras.

A literatura, através do poder da palavra, permite-nos adentrar sob a complexidade dos problemas sociais ecoados por meio da desigualdade social e da marginalização de corpos, em especial, dos corpos negros femininos, invadidos e descortinados; experiências mutiladas de identidades e rostos ocultos das mulheres não-brancas, afetadas como sujeito, silenciadas e prevalecentes de uma falsa percepção sobre raça e gênero. Diante desta problemática, a literatura, pois, auxilia-nos a imergimos na atemporalidade e resistência para o elo do ser mulher, em busca de vozes ecoantes. À luz dessa questão, objetiva-se, neste artigo, analisar as memórias e a ancestralidade como elementos fundamentais de resistência e construção identitária a partir do conto, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo* de Conceição Evaristo, que integra o conjunto de contos pertencentes à obra *Olhos D'água* (2016).

Propõe-se, assim, uma metodologia de abordagem básica, valendo-se da análise crítica proposta no âmbito teórico da literatura contemporânea para compor as reflexões trazidas pelos espelhos mútuos, desprendidos entre ficção e realidade vislumbrados nas nuances, violência, subjetividade e palavra brutal figuradas na construção de um enlace estético e construtivo de *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*. Para o percurso deste recorte, fundamentar-nos-emos em Evaristo (2007, 2009, 2014), Souza e Freitas (2021), Fonseca (2006), Pollak (1992), Cuti (2010) e Bhabha (1998). Tecer-se-á, desse modo, uma linha de discussões providas pela identidade e fortalecimento da literatura negra-brasileira contemporânea, porém não sem entreabri-la para o olhar feminino, transgressor e atemporal. Um elo que impulsiona discursos negros, ecoantes de vozes de esperança e recomeço diante da simbologia com a qual as raízes que renascem em cada nascer de um novo corpo, como o de *Ayoluwa*, permita a existência e resistência de um povo, de uma raça, de uma mulher que continuará a gerar novos corpos, novas vidas, uma descendência oriunda da fortaleza e agora da liderança trazida pelo eco feminino, assim como a mãe terra, a mãe afro.

2. LITERATURA NEGRA: IDENTIDADE, EDUCAÇÃO E PERTENCIMENTO

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo – RS. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). E-mail: willian.f.m40@gmail.com.

² Doutoranda em Letras pelo PPGL da Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, RS, Brasil. Mestre em Teoria Literária pelo PPGL da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Email:marciamirandavale@gmail.com

Historicamente, a população brasileira foi constituída mediante a mistura de diversos povos e raças. Dentre os povos que formam a base da população do Brasil, destacam-se indígenas, europeus e africanos. Em séculos de miscigenação, essas culturas e povos se entrelaçaram formando uma população plural, seja nos aspectos culturais ou raciais. Com proporções continentais, o Brasil é um país que apresenta muitas singularidades em suas diversas regiões, possuindo concentrações de determinados povos em algumas localidades. Exemplo disso é o caso da Bahia, que concentra uma grande parte da população afro-brasileira, enquanto a região Sul concentra a maioria da população de descendência europeia. Isso ocorre principalmente devido ao povoamento desigual durante os ciclos do ouro, do café e da cana-de-açúcar.

Nesse contexto de formação cultural, cabe mencionar que o desbravamento brasileiro não foi um processo harmonioso, visto que o povoamento das terras tupiniquins se deu mediante à truculência, violência e exploração da mão de obra escravizada de negros e indígenas. Além do mais, a escravidão foi durante séculos a base da economia, fazendo com que diversos grupos sociais, a exemplo da população negra, se multiplicassem apenas como mercadoria de trabalho, sem direitos e, muito menos, possibilidades de ascensão social. A população afro-brasileira durante centenas de anos foi explorada e, mesmo diante de tantas adversidades, firmou-se enquanto um grupo de grande relevância na sociedade, deixando legados na culinária, na religião, nos costumes e na literatura.

Sob esse panorama, podemos destacar como elementos de influência africana na cultura brasileira, os costumes e as vivências os quais sobrevivem até os dias de hoje no imaginário e experiência, principalmente dos afrodescendentes. Essas representações por muito tempo estiveram silenciadas e colocadas em um lugar de inferioridade. Entretanto, um dos objetivos do movimento chamado de literatura negra dá-se em resgatar e exaltar as memórias de um povo que foi inferiorizado ao longo de séculos. A expressão "literatura negra", presente em diversas antologias literárias globais, emerge de movimentos originados nos Estados Unidos e no Caribe, influenciando a produção literária em diferentes regiões. Esses movimentos promovem uma abordagem literária que abraça as questões de identidade e culturas africanas e afrodescendentes, utilizando a escrita para revalorizar a herança cultural africana e expressar uma nova perspectiva de compreensão do mundo (Fonseca, 2006).

Além disso, outro ponto que deve ser mencionado é o fato de que a literatura de autoria negra traz consigo uma representatividade a um povo que, em muitos cenários, somente foi figurado a partir do padrão eurocêntrico de corpo e raça. Dessa forma, Mariosa e Reis (2011) argumentam que principalmente as crianças são apresentadas a padrões estéticos em livros e histórias infantis, cuja maioria das personagens vão proporcionar a identificação nas crianças brancas, mas que deixam de lado as particularidades das crianças negras. Sob essa ótica, as crianças de ascendência africana podem desenvolver a percepção de inferioridade e inadequação, internalizando a noção de branqueamento para se encaixar no que se considera falsamente um corpo e raça ideal. Estas, ao crescerem, podem acreditar que sua aceitação depende da conformidade com padrões estabelecidos pela comunidade branca, resultando na rejeição de elementos associados à identidade negra.

No contexto delineado, a literatura produzida mediante vivências de pessoas negras atravessa barreiras de uma sociedade que exclui os corpos negros de interação social, inclusive no campo educacional em suas variadas etapas, da educação básica ao ensino superior. Sobre isso, Carneiro (2023) menciona que a segregação escolar frequentemente abordada em estudos sobre raça e educação, especialmente no ensino fundamental, toma formas distintas quando pessoas negras ingressam nos níveis mais avançados de ensino. Nesses estágios superiores, uma trajetória educacional tumultuada e um acúmulo progressivo de inseguranças em relação às habilidades intelectuais se manifestam de maneira impactante e dramática. Assim, discutir sobre literatura negra é discutir também sobre representatividade em lugares dominados por um conceito eurocêntrico de vida e religião, demonstrando espaços de poder que não detenha estigmatização, inclusive no meio literário, sendo estes ocupados por corpos femininos negros na luta de comunidades que representam uma luta ancestral.

Educação negra é romper a ausência de liberdade e nessa singeleza de ruptura é deveras perceptiva de identificarmos na escrita de Conceição Evaristo, símbolo da literatura negra de cunho feminino, do alcance da ancestralidade e o rompimento de um ciclo familiar que transformou seu

casulo através do poder da contação de histórias nas rodas de conversas com as mulheres de sua vida, que infringiu o véu do analfabetismo mediante o alcance de leituras advindas de recortes de revistas e livros encontrados nos espaços de seu lar. Identificação de traços que desconstróem determinados padrões sobre o que seria a vivência das comunidades africanas e dos afrodescendentes brasileiros.

Os desafios de ter acesso a um trabalho digno, à educação, à informação, os quais são retratados nos contos testemunhais, nas narrativas ficcionais, suscitam a necessidade de repensar questões sociais como educação, participação política, entre outros. Assim, a partir desta breve discussão, deter-nos-emos a vivenciar o espaço literário do conto *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*, de Conceição Evaristo e como essas escrevivências traduzem a importância de romper estereótipos e limitações impostas aos negros para o alcance da liberdade base, o de ter acesso à educação, em especial, à literária.

3. A LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA SOB A TECITURA DE EVARISTO

A pensar no diálogo anterior, pode-se enveredar para a compreensão do quanto as relações educacionais e de pertencimento revelam os frutos da paulatina emancipação do povo negro quanto ao alcance de postulação de seu lugar de cátedra e intelectualidade; com efeito desta postulação, nas últimas décadas, a ascensão de estudos que têm como objeto a literatura negro-brasileira de autoria feminina, torna-se uma cascata de movimentos e fortalecimento da cultura literária, um cálculo advindo de períodos da contemporaneidade, cujas políticas públicas de inclusão desenharam-se para que grupos sociais negros estejam em seu integrar no âmbito do cenário acadêmico, transformando-o em um ambiente mais plural e multifacetado, necessariamente equitativo. Entretanto, quando capturado em um ângulo da antropologia social negra-brasileira, o processo não é ornamentado de forma genuína, orgânica e natural, uma vez que foram necessárias muitas lutas para que pobres, pretos, indígenas e outras minorias sociais fossem minimamente representadas, por exemplo, nas universidades brasileiras, uma busca de integração que é secular, posto que

A história do Brasil registra o que hoje ninguém desconhece: a construção histórica do país começa com o cimento da pluralidade de povos, representado esquematicamente pelas populações indígenas, pelos brancos, predominantemente portugueses, pelos negros escravizados em África desde o século XVI até o século XIX. Apenas a partir de 1875, data-símbolo do início do processo migratório, com a vinda de imigrantes brancos de várias procedências e, anos depois, em 1908, com a chegada dos japoneses, é que essa pluralidade deixou de ser trinária e se tornou complexa tal qual a conhecemos hoje (Pereira, 202-?).

Por isso, com similar processo, até determinado período, o círculo de literatura detinha um domínio da branquitude, bem como o centro do esboço literário construído pelo cerco masculino. Logo, quando se discute sobre autoras femininas negras, nota-se que, durante séculos, tais corpos foram invisibilizados no cenário literário canônico, reafirmando um padrão eurocêntrico e masculino na literatura do Brasil, ainda que já houvesse escrita de punho feminino. Ratificar-se-á a extensão dessa afirmação, referenciando a primeira autora brasileira negra, reconhecida no seio da literatura brasileira, detalhadamente, no seio da literatura maranhense do século XIX, Maria Firmina dos Reis [autora do 1º romance de escrita feminina, *Úrsula* (1859)], é este primórdio de exemplo do qual se pode promover o espaço temporal lacunar da existência de sua escrita e o ocultamento desse espaçamento ao longo da história literária. Algemira de Macêdo Mendes, em seu livro, *A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revisitando o cânone* (2016), dar-nos-á o ensejo de suas palavras sobre este percurso ao dizer que,

O quadro de Maria Firmina dos Reis se enquadra nesse paradigma. Aventurou-se a escrever dentro do contexto em que a realidade brasileira impunha à época, somando-se às dificuldades econômicas e geográficas, já que nunca saiu do seu

eixo geográfico Guimarães e São Luís (MA) [...]. essa escritora como suas contemporâneas mencionavam assuntos negados por escritores do seu tempo e revela uma veia abolicionista, articulada com o contexto das relações econômicas, sociais e culturais da época (Mendes, 2016, p.28)

Entretanto, o cenário citado acima, mesmo que ainda incipiente, vem se alterando, desde o lacunar 165 anos passados da primeira produção de um romance de escrita feminina, desenhando novas formas de conceber a literatura brasileira contemporânea. Em tal perspectiva, não à toa, a obra *Olhos D'Água* (2016), de Conceição Evaristo, apresenta-nos as personagens negras, a centralidade dela, o protagonismo, suas façanhas para conseguirem sobreviver em meio ao meandro da fome, descaso, espaços múltiplos, sexo, prazer, morte, vida, esperança para dizer que o pertencimento está e se dá em sua obra, e que a senzala reverbera, agora, na atemporalidade literária e não mais fugindo de seus agressores, mas agregando raça, identidade e valores. Perspicaz e sagaz, o leitor, sob o tecido textual de Evaristo, adentra em paradoxos, a vida acontece, ecoa, os ciclos de gerações, uma vida ceifada, outra nascida, penetrando em um enredo de pertencimento, em tempos difusos, uma narrador que sente e que pulsa a dor das personagens, 15 contos, e todos eles demarcam seu espaço.

Todos os negros importam, personagens centrais que promovem sua identidade, ora ampla, ora muito peculiar ao comportamento pessoal; de todo modo, o agenciamento negro ocorre, e este elucidar adentra ao corpus de uma narrativa contemporânea que, externa ao texto literário, alia-se a um contexto global, não evocando apenas o olhar para as problemáticas enfrentadas pelos ancestrais negros brasileiros e seus descendentes, mas pela maioria dos negros africanos e que habitam suas terras originárias. E nesta relevância, Bhabha, em *O local da cultura* (1998), deixa-nos uma percepção quanto a eliminação da superioridade para nos dizer [isso dentro de um contexto de leitura segmentada, e não apenas como recorte frasal] que,

O negro não é. Nem tampouco o branco. A incômoda divisão que quebra sua linha de pensamento mantém viva a dramática e enigmática sensação de mudança. Aquele alinhamento familiar de sujeitos coloniais- Negro\Branco, Eu\Outro- é perturbado por meio de uma breve pausa e as bases tradicionais da identidade racial são dispersadas, sempre que se descobre serem elas fundadas nos mitos narcisistas da negritude ou da supremacia cultural branca (Bhabha, 1998, p. 11).

O espaço restrito que aqui nos cabe no recorte limitado dessas laudas, não nos permite um aprofundamento da argumentação anterior, mas é, contudo, neste curto recorte que nos dispomos a imergimos diante da reflexão de Bhabha (1998) que trata sobre o processo de alteridade e das marcas que o falseamento de superioridade desencadeou, um complexo de atitudes que resulta em uma dramática e enigmática, como bem o diz, de oposições e guerras raciais cujas representações dar-se-ão numa luta não acabada, mas cíclica e que, por vezes, dispersam as “bases tradicionais da identidade racial”. E diante desta breve teorização, podemos transgredir com a seguinte afirmação: O espaço do texto literário é, portanto, o único espaço possível de conciliarmos as oposições e promover o enfadonho e caro enfrentamento da guerra e luta entre raças, sem deixar vazia a luta, a história e a necessidade de confirmar que os erros não podem perpetuar.

Olhos D'Água (2016) conduz-nos, assim, a uma conciliação paradoxal, crítica e de posicionamento, tendo em vista que nos traz uma narrativa de vozes múltiplas, enredo não linear, discursos variados, tópicos temáticos que tratam da violência, mais especificamente, da violência sofrida pela população negra e que, ainda vivem os impactos da pobreza, da marginalidade, do descaso e da desumanização oriundos de um processo secular. Debruçar-se sob essa escrita é permitir-se estar em problemáticas cotidianas; uma quebra de estereótipos, diante de uma violência na sua forma nua e crua, através de palavras que levam o leitor “no como se estivesse na cena”, na dor, nas mortes, na fome, nos olhares perdidos, em que a memória, identidade, a estética que se soma ao gênero híbrido e fissuras ficcionais perdem-se e encontram-se. A relação entre a referida obra e sua integração à literatura contemporânea, ou melhor dizendo, à literatura negro-brasileira, torna-se bem manifestada no posicionamento de Cuti [escritor, poeta e referência quanto à temática negro-brasileira], ao afirmar em um dos trechos de seu livro *Literatura negro-brasileira* que,

[...] a literatura negro-brasileira surge para os leitores como uma singular oportunidade de reflexão relativa às suas convicções e fantasias pessoais. A subjetividade negra é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano. Por essa via da semelhança e por um movimento empático e cognitivo do outro, podemos arremedá-lo de forma convincente, parecendo verdade nossa interpretação. (Cutí, 2010, p.83)

A palavra “subjetividade” citada por Cutí (2010), figura referências quanto a literatura negro-brasileira símile ao estilo de Evaristo, pois a identidade da autora marca o encontro de um discurso misto, de vozes ecoantes, negras e centrais enquanto personagens, um diálogo pensado de modo intencional. Uma possibilidade que reverbera para além de sua estética ao elencar demais escritores negros-brasileiros e escritoras negras-brasileiras, sendo sujeitos que compartilham de uma “subjetividade negra”, “intransferível”. Intencional, também, para dizer que a escrita literária não está para silenciar outras vozes, raças, mas para dar lugar, lugar de direito e posse, que integra cor, estética, intelectualidade em emaranhados de tons e poderes não comumente vistos e lidos ao longo do percurso literário do Brasil e porque não dizer, ocidental.

Na escrita de cunho de identidade negra, as vidas negras exalam descrições fortes, cheiro de carne, dor, sangue, desejo de maternidade, de traição, de feminicídio, de linchamento, vida materializada, perdida, desencantada, surpresa. Um cunho que Evaristo integra de suas vivências e vivência do outro, sendo este outro sua raça, íntima, direta do corpo mulher e seu enigma de camadas internas complexas que as tornam capazes de superar as dores mais dilaceradoras, ou, simplesmente, o ato de estarem vivas, vivendo a vida comum que, por sinal, é deveras intensa de vivência que não se esquiva. Escreve-se, pois, para sobreviver, narrar para resistir e doar forças a vozes que não podem ecoar em telas opacas e sem reconhecimento, uma chamada *escrevivência* de testemunhos próprios, oriundos de outras mulheres de uma geração enraizada na ancestralidade negra da escritora, das suas descendentes,

E desse assuntar a vida, que foi ensinado por elas, ficou essa minha mania de buscar a alma, o íntimo das coisas. De recolher os restos, os pedaços, os vestígios, pois creio que a escrita, pelo menos para mim, é o pretensioso desejo de recuperar o vivido. A escrita pode eternizar o efêmero (Evaristo, 2009).

Do “pretensioso desejo de recuperar o vivido”, não se pode, desse modo, sob o âmbito da crítica literária e teórica, e sob olhar da leitura e escuta estética de Evaristo, ousar-se afirmar que não há, em *Olhos d'Água*, essência atemporal, de valores que perpassam a trajetória moderna e contemporânea, integrando-se à escrita mítica oriunda dos gregos, todavia com o diferencial basilar, o de ser escrita por mãos femininas. Tal qualidade, em sua lapidação estética e integrada às realidades, ousa-se aqui relacionar ao transcendentalismo da mitologia grega [não há intenção de aprofundamento, nesta cortina de estudo, exceto a de comparação e referência à escrita de Evaristo], concretizada no ato simbólico de esta obra, em 2015, tornar-se premiada com o prêmio Jabuti [uma das maiores referências de premiação da Literatura Brasileira].

Evaristo tece narrativas, tríades ficcionais entrelaçadas à realidade e, por vezes, permite-nos questionar: o que é realidade ou ficção diante da barbárie? Posto que ao longo de sua escrita a autora evoca sua ancestralidade e vivências para constituir personagens que parecem ser reais, mas ainda que não sejam, tais personagens são mais que uma verossimilhança da tragédia, são a circuncisão emblemática e compilada na simplória vida de um corpo marginalizado, porém interiormente complexo. Narrativas as quais não fogem dela mesma, do seu si, do eu, de seus recortes e memórias, haja vista que suas experiências são nascedouros para a sua escrita e estão em tradições de memórias que a infância a alcinhou. Um percurso, um ponto base que lapida a sua construção estética, valorosa e representativa da simbologia negra-feminina.

Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária (Evaristo, 2024).

Em uma condução mais generalizada, Santos e Freitas (2021) afirmam que a literatura negro-brasileira feminina tem ganhado destaque nas últimas décadas, com a ascensão de escritas negras que reescrevem o cânone literário, crê-se que, pelo fato de haver aí uma identidade similar, tal qual citada anteriormente em Cuti (2010). Obras, muitas vezes, que trazem consigo um forte teor testemunhal, autobiográfico e autoficcional, resgatam vozes perdidas entre os escritos canônicos, como as de Maria Firmina dos Reis e Esperança Garcia, trazendo novas perspectivas e matizes para a literatura brasileira. Nessa proposição do olhar de Santos e Freitas (2021), Conceição Evaristo é, portanto, o que se destaca no cenário literário nacional mediante a exploração das vivências e experiências da população negra por meio da escrita na escrita, sendo raízes de autoras que, em seu tempo, não detiveram seus espaços ratificados tal como deveria. Aqui, então, o testemunho, pois, é ressignificado se o postulamos no entendimento de que

Escrivivência é um conceito costurado, desenhado, bordado, crocheteado, criado desde a ética da existência, da resistência, da reexistência, de libertação, emancipação, é ancestral, ética do cuidado, poética de encantamento. É escuta sensível, ou seja, abertura para conhecer, sentir, perceber as outras pessoas de modo integral, inclusive as diversas pessoas que há em nós, delineando uma escuta afetiva e efetiva, por isso é também ancestral, é escuta da nossa intimidade, de nossos corações, de nossa ancestralidade. Ouvir/sentir nossa intimidade é o feminino tecendo poéticas de potencialização da vida. Escrivivências são estéticas de sentidos implicadas na descolonização, na potencialização dos nossos saberes, descolonização dos sentidos, de nossos corpos e, assim, do próprio conhecimento, pois este é tecido por nossos corposterritórios escrevíveis (Machado, 2021, p. 402).

Dessa maneira, perceber a literatura negro-brasileira torna-se uma atividade em que é preciso vincular, integrar passado e presente, sem exclusão dos moldes canônicos. Afinal, como ser voz ecoante de outras mulheres escritoras se silenciarmos o passado? Também, nela, há de se perceber a construção da literatura de escrita feminina negra, o viés crítico colonial, suas raízes que, por vezes, silenciaram o negro por definição de raça, excluindo-o diante da falsa percepção de raça como incapazes de gerenciarem o intelecto e o poder das palavras literárias. Porém, a superação dá-se no elevar de perceber o sujeito afro-brasileiro, na contemporaneidade literária, com mãos capazes de lapidarem o ficcional e não apenas o braçal, desumanizado do elo criatura, mas agregando a criação, o humano, o divino da irmandade de ser pessoa. Até porque, as vivências trazidas por um povo que, desde o nascimento se constituíram em um cenário de desvantagem social, são complexas e partem de corpos e territórios poucos explorados pela academia que, a poucas décadas, tratavam essas experiências como invisíveis ou inferiorizadas perante o homem branco europeu.

Dada essa pseudo “inferiorização”, debates restritos no âmbito acadêmico brasileiro até as últimas décadas do século passado era algo comum, visto que toda a literatura que fugisse de determinado padrão e que não fosse produzida no eixo Rio de Janeiro e São Paulo era colocada em recortes regionais ou menos relevantes em comparação à literatura canônica clássica. Logo, o “pré” (conceito) também é territorial e já o fora muito mais, porém a literatura em seu amplo potencial, desfaz a cultura do cerco finito da posse, poder e intelectualidade para poucos. A autoria negro-brasileira feminina não pode ser vista apenas como um recorte dentre os tantos que já existem, pois nela há, não apenas uma narrativa alternativa à literatura proveniente de uma única cultura ou raça, mas há as narrativas que vão ao âmago da ancestralidade de uma África isolada pelas mãos de uma falsa, errônea percepção de superioridade que, em nenhum momento ver Deus, de fato, mas se torna seu próprio deus para fazer uso de uma antropofagia que padece com a concretude do trágico, isolado e egocêntrico.

Ademais, as obras afro-brasileiras são fundamentadas nas vivências de indivíduos negros na sociedade brasileira, apresentando uma variedade de experiências tanto em termos de conteúdo quanto nas formas de expressão linguística (Evaristo, 2009). Essa vertente que se consagra como uma expoente representativa, traz consigo trajetórias que sempre ansiaram por espaço nos quais nunca foram permitidos, mesmo após tantas transformações. Nesse perfil, as discussões sobre

cultura dominante e decolonialidade, firmam-se como um pilar de reflexão quando se menciona a literatura produzida por mulheres negras, pois além das barreiras de gênero, tais corpos ainda se esbarram nas limitações relacionadas à raça, à religião, à classe social e à falta de acesso à educação.

Nesse caso, podemos mencionar também a autora brasileira Carolina Maria de Jesus, autora da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que, em uma realidade totalmente adversa, escreveu uma obra que foi publicada em diversos países e ganhou notoriedade na literatura brasileira. Entretanto, novamente não se pode colocar mais essa autora no rol meritocrático do sucesso. Isso porque Carolina Maria de Jesus viveu uma vida quase que completa na miséria, sem condições, muitas vezes, nem de se alimentar. Mulher, mãe, catadora de papelão, o pouco que escrevia denunciava uma realidade de inviabilidade e descaso. Suas memórias estão permeadas de fome, tristeza e sofrimento. Memórias essas partilhadas por muitas outras mulheres negras, mas que não foram registradas pela ausência de acesso ao que seria básico depois da alimentação: a educação.

Evaristo (2007) aponta uma reflexão ao tentar entender o que motivaria algumas mulheres que cresceram em ambientes não letrados ou, no máximo, com baixo nível de alfabetização, a romperem com a passividade da leitura e a se envolverem no processo de escrita. Possivelmente, essas mulheres, que possuíam realidades semelhantes à escritora, perceberam que, enquanto a leitura proporciona a compreensão do mundo, a escrita transcende os limites de uma simples percepção da vida. Quando consideramos que esse ato é empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais distintos daqueles ocupados pela cultura dominante e quase sempre branca, a escrita adquire um significado de rebeldia. Por isso, Evaristo (2009) reverbera sua voz ao dizer:

Quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade – às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade (p.18).

Dessa maneira, a constituição de memórias na literatura feminina afro-brasileira se forma como um processo de resistência e construção de identidades. Apesar de terem sofrido um processo secular de esquecimento, na atualidade, as vozes desses corpos negros-femininos escrevem literaturas de grande relevância. Assim, nas narrativas ficcionais de Evaristo, há traços de um eu-lírico com vivências e memórias únicas e experiências que vão além da imaginação, pois estão guardadas na ancestralidade desses sujeitos. Teceremos, na escrita seguinte, esses traços, sob estética e percepção crítica literária advindo da leitura do conto, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*.

4. AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO: MEMÓRIAS, ANCESTRALIDADE E ESPERANÇAS

O conto, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*, fornece-nos uma experiência imersiva mediante a uma prosa poética potente e carregada de vivências que evidenciam sofrimentos, raízes

e memórias. Este conto permeia-se em uma narrativa que evidencia o periférico e semelhanças no que tange a uma ancestralidade marcada seja pela raça, pelas expressões culturais e por suas vivências dolorosas. Essas construções poético-narrativas discutem sobre o lugar que esses corpos ocupam perante a sociedade, refletindo os valores que são dados a esses sujeitos em suas comunidades, nota-se uma presença melancólica de menções à ancestralidade africana. Desse modo, Evaristo traz, neste conto, temas que se inserem diretamente nas questões de ancestralidade e esperança, ao produzir uma narrativa ambientada em uma comunidade negra, que pode ser um quilombo, uma vila de descendentes africanos ou, até mesmo, uma tribo africana, a autora utiliza-se de memórias para recordar os momentos de angústia vividos pela comunidade.

Narrado em 1ª pessoa, uma primeira pessoa representativa, tendo vista que quem narra também é filho da ancestralidade africana, testemunha concreta, negra e que se dá por experiência em conjunto com seu povo, parte do ciclo e raiz da comunidade apresentada no enredo. O conto, desde já, transgredir, ao ter seu narrador de cor preta e afirma com este símbolo, mudanças no perfil ao deter um olhar do colonizado como testemunha e demonstra novas tessituras. São os modos de escrita, diversos e múltiplos. Uma escrita que coloca o leitor em uma situação, ao mesmo tempo dispersa, confusa, vaga e imersa nas situações vivenciadas pelas personagens. Mas essas personagens não são da classe alta ou média, não estão sob o processo de ensino de qualidade, são pessoas negras, faveladas, incluídas em um ciclo constante de ameaça. Destaca-se nesse transgredir, um novo ciclo de escrita, da palavra poética em meio a narrativa (ficção\poesia); escrita intensa, palavras excessivamente figuradas, rítmicas, sonoras.

Ayoluwa, a alegria do nosso povo é, por assim dizer, a história da história de uma comunidade que vivia momentos de desesperança provocados pela fome, falta de chuva e pobreza, um paralelo que se integra à realidade cotidiana. A ancestralidade reverbera, por isso um ponto que merece destaque, é a de que a narrativa foi construída simbolicamente trazendo nomes de ancestrais, bem como as experiências que as vivências deles representaram naquela cultura. Seguindo essa premissa, o fragmento: “Dentre eles, me lembro de vô Moyo, o que trazia boa saúde, de tio Masud, o afortunado, o velho Abede, o homem abençoado, e outros e outros” (Evaristo, 2016, p.120) é possível inferir que aquela comunidade lidava com seus ancestrais de modo afetivo, demonstrando até mesmo certa melancolia ao tecer referências a esses sujeitos. O simbolismo trazido pela autora reforça a importância das pessoas mais velhas nessas comunidades, pois trazem consigo as memórias que cativam as novas gerações e guardam a potência de uma história, ao entender que

[...] Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. O que fizeram, então? Deram de clamar pela morte. E a todo instante eles partiam. E, com a tristeza da falta de lugar em um mundo em que eles não se reconheciam e nem reconheciam mais, muitos se foram. Dentre eles, me lembro de vô Moyo, o que trazia boa saúde, de tio Masud, o afortunado, o velho Abede, o homem abençoado, e outros e outros. Todos estavam enfraquecidos e esquecidos da força que traziam no significado de seus próprios nomes. (Evaristo, 2016, p.120).

O trecho acima, traz uma versão sintética, porém profunda dos debates aqui discutidos nas linhas anteriores, o que se pode nomear de ancestralidade cosmogônica, dada a origem de trajetória e história de um povo que se sujeita a “desesperança” em meio as perdas e ausência de uma geração que silenciara a ancestralidade de seu povo. Identifica-se a presença dessa cosmogonia, o narrador presentifica a dor, sofrimento e esquecimento de si, do outro e a busca pelo esquecimento das suas origens dada à tristeza, lembrada através da sua memória afetiva e de pertencimento, quando diz que vô Moyo, tio Masud e o velho Abede estavam “enfraquecidos”. No viés desta memória, transcrita através de nomes simbólicos traçados em uma significação ancestral, encontra-se o tempo presente da vida e a problemática a qual leva o leitor a embeber-se de um espaço que diz e afirma o lugar de origem, mas que se perde na ausência da esperança, dos ciclos contínuos. Tentativa esta, que nos encaminha a terceira camada do texto, de que o apagamento das memórias, dá-se pela “falta de um lugar comum” que gera o desejo de morte. O narrador conta-nos que,

Foi com esse estado de ânimo que muitas delas empreenderam a derradeira viagem: vovó Amina, a pacífica; tia Sele, a mulher forte como um elefante; mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira; e ainda Malika, a rainha. Com a ida de nossos mais velhos ficamos mais desamparados ainda. E o que dizer para os nossos jovens, a não ser as nossas tristezas? E até eles, os moços, começaram a se encafuar [...] (Evaristo, 2016, p. 112).

A “falta de um lugar comum” torna explícita a ruptura entre passado e presente, de modo que, a partir do momento em que os anciões deixavam de reconhecer, naquele presente doloroso, as memórias alegres do passado, abandonavam a luta pela vida e buscavam a morte como um refúgio ao sofrimento, “Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. O que fizeram, então? Deram de clamar pela morte” (Evaristo, 2016, p. 120). Clamar pela morte, pois, figura as dores de povos que carregam consigo as marcas das lutas e dores vivenciadas ao longo do tempo e, à medida que o presente se torna mais doloroso, as personagens perdem a capacidade de reconhecer as alegrias e conquistas do passado. O esquecimento instala-se, a vida presentificada detém um peso já não mais capaz de ser suportada. A morte paradoxalmente, ganha eixo de esperança, escape do sofrimento contínuo. Essa reflexão sobre a relação entre passado e presente convida-nos a considerar como as memórias moldam a compreensão de mundo dessas personagens, bem como as do leitor. A negritude, aqui, é um fio condutor que atravessa gerações, mas também é um convite à resiliência e à busca por significado do porquê do desejo de morte; a princípio,

Foi com esse estado de ânimo que muitas delas empreenderam a derradeira viagem: vovó Amina, a pacífica; tia Sele, a mulher forte como um elefante; mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira; e ainda Malika, a rainha. Com a ida de nossos mais velhos ficamos mais desamparados ainda. E o que dizer para os nossos jovens, a não ser as nossas tristezas? E até eles, os moços, começaram a se encafuar [...] (Evaristo, 2016, p. 112).

As personagens são reflexos dessa alteridade, os enredos descontinuados, ora contado pelo olhar do narrador-personagem, ora pelo narrador observador são as nuances do texto que se envolvem também ao narrador onisciente, a uma estrutura irregular da narrativa. As passagens podem ser interpretadas de diferentes maneiras, visto que cada sujeito possui memórias subjetivas e um estilo particular de conceber o mundo. Porém, ao entender que essa narrativa discute o cenário de vida de sujeitos históricos, podemos fazer associações [vale a pena fazer essa pausa comparativa] com a obra de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, cuja desesperança em muitos momentos aflige a narradora-personagem, visto que a rotina de sofrimento era sempre a mesma. Em alguns momentos a narradora deixa até mesmo de registrar suas vivências em seu diário de favelada, já que a realidade não era propícia ao registro de memórias em alguns momentos. Pontos em comum que traçam laços atemporais, e que são, tal como a desesperança, elos entre obras literárias escrita por afrodescendentes, justamente porque o processo identitário da raça permeia sentimentos e vivências trazidas de uma mesma raiz.

De fato, ratifica-se, memórias são traços essenciais nas vivências de muitos povos, é aquilo que lhes confere identidade. Nelas guardam-se as vitórias, as lutas, as experiências, as curas, os amores, as dores. Para um povo de tradição oral, ou seja, que não desenvolveu a técnica da escrita, todas as memórias são transmitidas oralmente dos sujeitos mais velhos para os mais jovens. Nesse contexto, os anciões representam uma conexão não só com o passado, mas também com o conhecimento acumulado pela comunidade, com as origens. Ao passo que os mais velhos da comunidade *Ayoluwa* desistem da vida e começam a chamar pela morte, não se perde apenas pessoas, perde-se conhecimento, saberes, experiências e, acima de tudo, perde-se as memórias que constituem as identidades daquela aldeia. Sob esse tema, cabe mencionar as relações simbólicas entre memória e identidade, tendo como base os apontamentos de Michael Pollak (1992, p. 204), em *Memória e identidade social*:

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si.

Assim, faz-se necessário levar em consideração que o conto reafirma constantemente que a identidade daquele povo estava muito ligada à sua força, cuja fraqueza dos mais velhos possui relação com o fato de eles terem esquecido a potência que carregavam em seus nomes. A partir do momento em que os sujeitos da comunidade *Ayoluwa* começam a perder suas memórias em meio ao sofrimento, conseqüentemente passam a perder suas identidades. E o que se dá de um sujeito que perde sua identidade? Esquece-se do que se é, paulatinamente esquece-se do elo comunidade. Neste âmbito, a narradora-escrivente apresenta um recorte frágil de um povo considerado tão forte, demonstrando que, nem mesmo toda força pode suportar tanto sofrimento. É preciso que a aflição seja pausada e que momentos de retorno às raízes sejam construídos, um arrebatar que, no enredo, dar-se-á com o retorno da esperança, entrelaçada em um tempo não especificado, a partir do surgir de uma vida

Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais. Ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida [...]. Mas sempre inventamos a nossa sobrevivência. (Evaristo, 2016, p.114).

A descendência pontua o eixo temático da ancestralidade ao conto, uma vez que alguns dos personagens mencionados pelo narrador já haviam partido e, mesmo assim, ainda desempenhavam papéis nas memórias da comunidade. Além disso, o tom melancólico do conto é substituído por um sentimento de alegria e esperança quando a integrante da comunidade, Bamidele, anuncia que está esperando uma criança. Em meio às tristezas e mortes, as crianças haviam parado de nascer naquela comunidade, sendo que o nascimento de uma nova vida traria esperança de dias melhores. Novamente é importante mencionar o sentimento de pertencimento a uma identidade social, proposto por Pollak (1992), visto que o anúncio feito pela mulher-personagem foi capaz de atingir todos os integrantes daquela comunidade *Ayoluwa*, demonstrando que a identidade daquele povo se constituía de modo conjunto aos seus pares,

E no momento exato em que a vida milagrou no ventre de Bamidele, Omolara, aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo, a conhecedora de todo ritual do nascimento, acolheu a criança de Bamidele. Uma menina que buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe. E todas nós sentimos, no instante em que *Ayoluwa* nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nossos ventres, os homens também. (Evaristo, 2016, p.114).

Meira e Oliveira (2022), seguindo o ideal de lutas que cerne o conto, afirma que, assim como o nascimento de uma criança representou alegria e esperança àquele povo, na atualidade, o combate ao preconceito relacionado à raça e origem seria capaz de trazer esperança de dias melhores ao povo brasileiro, principalmente a uma juventude negra que cresce com pouca representatividade. Desse modo, o conto, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*, apresenta composições que vão além de meras construções textuais aleatórias, haja vista que estas representações trazem consigo um imaginário advindo da ancestralidade, nas memórias e nas lutas das vivências de um povo marcado por questões de raça e desigualdade, cuja ancestralidade é retomada a todo momento a fim de potencializar as vozes negras e espaços silenciados, mas que rompem a tentativa de apagamento através do nascer de uma vida, a vida de *Ayoluwa*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado levou-nos, a partir do conto, *Ayoluwa, a alegria do nosso povo*, à ratificação de que a literatura negro-brasileira de autoria feminina, tem sido inserida em campos de discussões acadêmicos devido à relevância da sua identidade, quebra de estereótipos, percurso de

escrita, escrita feminina negra, que perpassa subjetividades as quais entrelaçam o leitor e, de algum modo, também o faz vivenciar a dor, o medo, a busca por um sinal de esperança, tal qual ou similar às personagens. Ademais, não somente sob as nuances estéticas do conto, mas por, através da interação entre ficção e realidade, extrapola-se, a partir do narrador, discussões e debates tangíveis à vivência comum, captada através da sensibilidade, teor e figuração da literatura; haja vista que o elo tocante do conto, oriundo das mãos tecedoras de palavras de autoras como Conceição Evaristo, faz-nos relembrar a linha de ténue em que se encontra, também, mulheres como Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis, sendo Evaristo a ratificação de liberdade do ápice deste momento que, por ventura, ajuda a curar variadas dores de seus antepassados; logo, *Ayoluwa* é essa representação, de sopro de vida, ar, surgência da esperança, o que nos remitiu compreender, neste recorte, do referido artigo aqui delineado, a afirmação constante de que a literatura dá-nos um espaço de liberdade para compor um mecanismo de resistência em que se ecoam vozes de esquecimento, apagadas pela escravidão, pelo medo e pela desigualdade social perpetuada ao longo dos séculos.

E é sob tais nuances que se percorreu as diversas possibilidades de reflexão sobre ancestralidade, memórias e resistências. Em meio a um cenário de desesperança apresentado por Evaristo (2014), nota-se que a ausência de identidade e pertencimento produzidos pelas memórias sociais de um povo podem gerar resultados negativos. Diante desse cenário, concluímos que, assim como a chegada da criança Ayoluwa foi um momento de alegria, o espaço que vem sendo conquistado por mulheres negras na literatura também é indício de momentos de conquista de território para os corpos femininos que lutam cotidianamente para obter a identidade de ser mulher negra no Brasil,

Portanto, dialogar e ler *Olhos d'Água* através da janela do conto *Ayoluwa, a alegria do nosso povo* é uma imersão profunda na realidade transformada por um breve espaço de tempo, em ficção, mas uma ficção que nos coloca no lugar de como se fosse, e assim passa a doer também no leitor a dor de cada personagem. Não à toa a literatura nos humaniza, nos transforma, pois nunca somos os mesmos ao lermos um texto literário, quicá se lermos Conceição Evaristo, afinal, “Escrever é uma maneira de sangrar”.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/816236/mod_resource/content/1/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf. Acesso em: 03 jun. 2024.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Zahar, 2023.

CUTI, Luíz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Afro-Brasileira**: o portal da literatura afro-brasileira, 16 abr. 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 4 jan. 2024.

FÉLIX MEIRA, Flávia Paola; DE OLIVEIRA, Julvan Moreira. Ayoluwa, a alegria de nosso povo: o livro Olhos d'água, um fermento para formação antirracista. **Revista Teias**, [S. l.], v. 23,

n. 71, p. 10–23, 2022. DOI: 10.12957/teias.2022.70283. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/70283>. Acesso em: 4 jan. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. **Literatura afrobrasileira**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

MENDES, Algemira de Macedo. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira**: revisitando o cânone. Rio de Janeiro: Chiado Editora, 2016.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana do Encantamento tecida por mulheres negras: poéticas de re-existências para descolonização do conhecimento. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 33, n. 59, p. 398-416, 2021.

MARIOSIA, Gilmara Santos; REIS, Maria da Glória dos. A influência da literatura infantil afro-brasileira na construção das identidades das crianças. **Revista Estação Literária**. v. 8, p. 42-53, dez. 2011.

PEREIRA, João Batista Borges. Diver. [Diversidade e pluralidade do negro na sociedade Brasileira]. **Diversitas**, [202-?]. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/en/diversidade-e-pluralidade-o-negro-na-sociedade-brasileira>. Acesso em 03 jun. 2024.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SOUSA, R. L. C.; FREITAS, R. V. de. A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura de Conceição Evaristo: Tempo, Temporalidade e Ancestralidade em Olhos d'água (2018). **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 29, p. 198-217, 2021. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i29p198-217. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171360>. Acesso em: 4 jan. 2024.

EROTISMO PROFANO EM NA MEMÓRIA DO CORPO, DE MIKA ANDRADE

Milena Martins Moura (UFF)¹

1. INTRODUÇÃO

A produção de poesia erótica escrita por mulheres no Brasil atual tem visto um crescimento em suas publicações, bem como um aumento das autoras interessadas nessa temática. Quaisquer que sejam os motivos para esse fenômeno, o que pede novo estudo, pois não teremos espaço hábil para analisar aqui, podemos antever duas vertentes recorrentes nessa produção, quais sejam: 1) a humanização e dessacralização do mito sagrado e; 2) o que aqui chamaremos de vertente panteísta. Na primeira, a voz erótica (que aqui chamaremos de “mulher que fala”, pois é sempre impreterivelmente uma voz feminina) se utiliza dos mitos judaico-cristãos para uma “reapropriação literária desestruturadora de conceitos e normas através dos quais as instituições judaico-cristãs veiculam a repressão” (Angélica Soares, ² 1999, p. 86), retirando, assim, o mito do patamar sacralizante. Dessa maneira, a poesia erótica escrita por mulheres hoje contesta e, em última instância, desbanca a repressão ao prazer feminino imposta pela lógica moralizante atrelada a essa mitologia. A releitura do mito segundo um patamar humano serve como porta para reivindicar para as mulheres uma sexualidade livre e desreprimida, problematizando a condição da mulher na sociedade e no sexo, que espelha as relações desiguais de poder entre os gêneros (Katherine Angel, 2021). A voz erótica feminina de obras como *Na Memória do Corpo* descortina seus instintos e rompe com o moralismo socialmente vigente de interdição à sua sexualidade.

Na segunda vertente, vemos uma “imagem erótica de comunhão entre o ser humano e a Natureza” (Angélica Soares, 1999, p. 39), apontando tanto para uma visão panteística, que reconhece o ser humano na natureza e, como consequência, reconhece-a como humana, quanto para a crítica à lógica basilar ao mito dos pecados capitais – que prega o afastamento humano de sua natureza animal como modo de alcançar a santidade, atingida pela negação dos instintos. “[As] imagens do corpo, em harmonia com a Natureza e livre para o gozo, contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e consequentemente aos da socialidade” (Angélica Soares, 1999, p. 58). Rompe-se, dessa maneira, “com o sentido do pecado, enfatizado nas versões correntes da *Bíblia*”, a partir da “superação da dicotomia entre o bem, imputado às atividades da alma, e o mal, às do corpo” (Angélica Soares, 1999, p. 61).

A obra *Na Memória do Corpo*, livro mais recente da poeta cearense Mika Andrade, lançado pela editora Moinhos em 2023, mostra-se arquetípica da produção de poesia erótica escrita por mulheres no Brasil atual, uma vez que contempla ambas as vertentes

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Literatura Brasileira e bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: milenamartinstradutora@gmail.com.

² Endereçaremos as autoras elencadas por seus primeiros nomes, em concordância com Tamara Kamenszain em sua obra *Chicas en tiempos suspendidos*, traduzida para o português pelo Círculo de Poemas como *Garotas em Tempos Suspendidos* (Tamara Kamenszain, 2022). Nele, Tamara, que afirma ter por muito tempo lutando por ser *Kamenszain*, conhece que poetisas – as quais a autora chama “poetisas” numa tentativa de se reapropriar dessa palavra – uruguaias primam pelo uso do primeiro nome, uma vez que o sobrenome, sendo paterno, é uma herança masculina. Por esse mesmo motivo, as citações a mulheres ao longo do artigo trarão nome e sobrenome das autoras mulheres, pois acreditamos que, ao ter contato com um sobrenome, acessa-se mais facilmente uma ideia de masculino, pelo que afirmamos a característica feminina das autoras citadas.

citadas nesta Introdução. Pela análise de seus poemas, temos um contundente recorte do que vem sendo produzido em erotismo pelas poetisas brasileiras contemporâneas. Nesse sentido, perpassemos alguns fatores religiosos – e, por influência, sociais – que ensejam a interdição histórica da sexualidade feminina, de modo a compreendermos como *Na Memória do Corpo* contrapõe-se a eles com sua retórica feminista e dessacralizante.

2. JUDAICO-CRISTIANISMO E INTERDIÇÃO À SEXUALIDADE FEMININA

A figura da mulher é encontrada em diversas conjunturas no texto bíblico, todas elas não estando ali à toa, mas para servirem de arquétipo para o comportamento feminino, bom ou mau. Assim, toda e qualquer mulher, no texto sagrado, é um exemplo para o que as mulheres reais que o seguem devem ou não ser e fazer. Duas dessas figuras arquetípicas bíblicas, no entanto, são os principais modelos de comportamento feminino para a mulher da sociedade judaico-cristã: Eva, para o que ela não deve ser; Maria, para o que deve.

No livro do Gênesis, um Deus em maiúsculas e no masculino encarna o primeiro homem, Adão, e dá-lhe uma companheira criada de sua costela (o que inverte a real forma de geração da vida humana, em que todo ser humano necessariamente advém de um corpo considerado biologicamente feminino). Essa mulher é Eva, que, enganada pela serpente, prova o fruto proibido da árvore do conhecimento e o dá a Adão. No entanto, em vez de ser congratulada por dividir o conhecimento com o homem, em vez de este contestar porque o deus que o criou proibiu-lhes de conhecer, Eva é condenada por dois juízes no masculino.

Em primeiro lugar, assim que provaram do fruto, Adão e Eva pela primeira vez sentem vergonha por estarem nus, o que enseja o conceito de *pudor*, como veremos mais à frente. Este é o momento, segundo José Paulo Paes, em que se inicia, no texto sagrado, a prisão para a liberdade dos corpos. Para ele, “[o] pejo da nudez – momento inaugural da autoconsciência do sexo e por conseguinte do próprio erotismo [...]” (Paes, 2006, p. 17) levou a que os corpos humanos se ocultassem com vestimentas, escondendo suas genitálias. Isso introduz uma dicotomia, no discurso da sexualidade, entre o mistério pelo oculto e a obscenidade de sua revelação. Assim, é a atitude de Eva que aprisiona a sexualidade humana. Em segundo lugar, Eva é castigada por Deus com vergonhas, dores e submissão. E não sozinha. Deus condena todas as mulheres da humanidade que viessem a nascer dali por diante com a dor do pecado original, numa clara intenção de fazê-las lembrar que uma mulher curiosa, ativa e de atitude é danosa. Aqui, é importante notarmos como a poesia erótica escrita por mulheres na atualidade, da qual a obra de Mika Andrade é exemplo, reestrutura esse aspecto coletivo do feminino, originalmente atrelado ao castigo e à dor, trazendo-o para a esfera do afeto e do prazer.

Esse mito genético, que coloca a mulher em posição nociva, tem justificado historicamente a dominação masculina nas sociedades judaico-cristãs de todos os tempos e lugares. Tem igualmente justificado a restrição à sexualidade feminina, uma vez que o gozo é liberdade e uma mulher livre é considerada perniciososa. “A moral sexual cristã”, segundo Angélica Soares, “veio historicamente sustentando a negatividade do prazer físico e da sexualidade” (1999, p. 100) das mulheres, o que se inicia com o mito de Adão e Eva.

Tudo isso, no entanto, culmina em Maria. Da mãe do Messias, pedra de toque que diferencia judaísmo e cristianismo, é dito que concebeu *sem pecado*. Isso se dá por, sendo virgem, ter dado à luz o filho do criador, o que significa dizer que seu corpo de mulher serviu ao propósito da gestação e do parto, com seus desconfortos e dores, sem, no entanto, ter experimentado antes disso a fruição de seu prazer. As condições do nascimento de Cristo manifestam uma completa castração ao gozo físico feminino, visto aqui como impureza e sujeição à fraqueza da carne, que se interpõe entre a mulher e a santidade.

Eva vem, portanto, mostrar à mulher os castigos atrelados à insubmissão. Maria, as recompensas associadas à docilidade.

De acordo com Angélica Soares, “[c]om respaldo bíblico, a negação do gozo físico vem sendo fortemente imposta à mulher por diferentes estratégias, que têm forçado a direção da sua sexualidade somente para a procriação, afastando-a do prazer erótico” (1999, p. 125). É nesse ensejo que se vê um “posicionamento poético contra a repressão da sexualidade feminina [...]” (Angélica Soares, 1999, p. 125), do qual a obra *Na Memória do Corpo* é exemplo, recusando a interdição sexual e se contrapondo à pureza moral cerceadora.

Segundo Octavio Paz, o cristianismo retirou do sagrado o erotismo que o permeava, como ocorria no tantrismo, por elevar a castidade ao patamar da maior das virtudes justamente ao alicerçar com ela o mito da vinda do Messias (Paz, 1993). Por isso, “[o] cristianismo, ao estigmatizar nossa sexualidade como pecadora, termina por expulsar o erotismo das esferas do sagrado e por destituí-lo de seu caráter abrangente, totalizador” (Lúcia Castello-Branco, 1985, p. 44). Assim, “[e]mpenhou-se a Igreja [...] em interiorizar a interdição sob a forma de pecado e em diabolizar a sexualidade expulsando-a da esfera do sagrado. [...] os desejos da carne passam a ser vistos como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação” (Paes, 2006, p. 22).

Desse modo, a reapropriação dos mitos bíblicos, bem como a inserção da sexualidade humana na natureza – quebrando a pretensa superioridade do humano sobre o animal e da alma/mente sobre o corpo –, em *Na Memória do Corpo*, marca a reivindicação do prazer feminino e sua fruição sem culpa.

3. SILENCIAMENTO E DESSILENCIAMENTO DA MULHER NA POESIA ERÓTICA

Segundo José Paulo Paes (2006), a literatura erótica do Ocidente retratou historicamente a mulher de maneira reificada. O discurso masculino falocêntrico foi hegemônico e representou-a apenas como objeto de desejo do homem. Quando em raro era-lhe dada voz, a figura feminina demonstrava não mais que o desejo único de satisfazer seu parceiro.

Considerando o elemento *falo* um “[s]ímbolo do prazer patriarcal” e que “representa [nas sociedades patriarcais] a força, a rigidez, o domínio” (Lúcia Castello-Branco, 1985, p. 28), a penetração foi colocada no patamar da atividade, enquanto o sujeito penetrado foi alocado no plano passivo do sexo, reduplicando no ato sexual e nas manifestações literárias que utilizam imagens da sexualidade as relações desiguais de poder entre os gêneros nas sociedades patriarcais (Katherine Angel, 2021). Bini Adamczak – traduzida por Carol Almeida no editorial do zine *Mais pornô, por favor*, editado pela poeta Adelaide Ivánova e constante no livro *69 Poemas e Alguns Ensaios* –, no entanto, nos inicia no termo *circclusão*, oposto diretamente à penetração (Bini Adamczak, *apud* Raquel Menezes, 2020). Esse termo indica um movimento ativo do elemento côncavo de modo a englobar o convexo. Por meio do emprego da ideia de circclusão, podemos perceber vulva e ânus, ligados à mulher ou ao homossexual passivo (inferiorizado por se acreditar que seja efeminado) não como elementos de passividade, mas dotados de potencial de ação. “Parece, então, haver pessoas que fazem sexo genital por quarenta minutos [...] sobre sua(seu) parceirx – e que, no entanto, devem acreditar que elas é que foram fodidas” (Bini Adamczak, *apud* Raquel Menezes, 2020).

À ideia da passividade essencialista feminina contrapõe-se a produção poética erótica escrita por mulheres na atualidade e a poesia de Mika Andrade segue a mesma tendência. O discurso patriarcal, por meio de vieses religiosos, políticos e econômicos,

trabalhou historicamente para produzir mulheres sexualmente submissas, de modo a que permitissem a livre exploração de suas funções reprodutivas. Já no discurso feminista e erótico de obras como *Na Memória do Corpo*, “desfaz-se [...] o sentido de passividade ‘natural’ atribuído à ‘Mulher’ pelo sistema essencialista de sexo-gênero, que até hoje interessa ao patriarcalismo” (Toril Moi, 1989, *apud* Angélica Soares, 1999, p. 67). Reivindica-se o prazer em si mesmo, sem viés reprodutivo, o que, segundo Paz, está na base do erotismo – que “é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual [a reprodução]” (1993, p. 12). Assim, a ótica masculina que domina e apassiva é ferinamente contraposta pelo discurso erótico feminino, o qual, mais do que mostrar a mulher como ativa, mostra-a como tal não em contraste a uma parte passiva, mas em relação de igualdade com seu parceiro ou sua parceira no ato sexual. Ao demonstrar um sexo desierarquizado, a poética erótica feminina também contesta as relações desiguais de poder entre os gêneros que, segundo Katherine Angel (2021), podem ser e quase sempre são reduplicadas no ato sexual.

A mulher deixa a posição submissa e silenciosa que lhe deu o discurso erótico masculino e se coloca em posição de assumir seu desejo – de satisfazer ao parceiro mas também de ser satisfeita por ele. A poesia erótica escrita por mulheres na atualidade, como veremos em *Na Memória do Corpo*, traz uma “voz feminina de liberação do desejo, ao romper com valores já cristalizados pela ideologia masculina e ao demarcar fronteiras fixadas pelo patriarcalismo e pela moral sexual cristã” (Angélica Soares, 1999, p. 56). A mulher que fala em *Na Memória do Corpo* pode abalar os alicerces do patriarcado e do moralismo conservador judaico-cristão, já que o emprego do erótico dotado do protagonismo da mulher enseja uma clara tentativa de reescrever seu posicionamento social. É a voz de uma mulher cujo “autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria” (Angélica Soares, 1999, p. 58).

4. NA MEMÓRIA DO CORPO: UMA VISÃO GERAL

Lançado pela editora Moinhos em 2023, *Na Memória do Corpo* é o mais recente livro da autora cearense Mika Andrade, no qual trabalha temáticas que já lhe eram caras em outras obras, sobretudo o erotismo. Conhecida pela organização de antologias como *Olho de Lilith* (2019), composta apenas por autoras mulheres cearenses e totalmente voltada para o erótico, Mika também é fundadora do projeto *Zine Quintura*,³ zine digital erótico hoje tocado pela também cearense Sabrina Morais, poeta e antologista voltada para o que chama de “existencialismo erótico”. Em *Na Memória do Corpo*, Mika continua um percurso temático já pincelado em seus poemas presentes na antologia *Olho de Lilith*, especialmente os poemas “As querências de Lilith” e “Oceânica” – o primeiro trabalhando a dessacralização do mito sagrado e a releitura de figuras femininas arquetípicas da mitologia judaico-cristã e o segundo sendo um hino à unidade do corpo da mulher e, por extensão, humano com a natureza, as águas e o cosmo.

Na Memória do Corpo conta com 36 poemas, muitos dos quais sem título, e nenhum paratexto interno ao miolo, ao gosto de seu editor Nathan Matos. A orelha é assinada pela poeta gonçalense Rafaela Miranda, que ressalta logo de princípio o caráter do livro de fazer sua leitora “se aventurar pelas [eróticas] ainda não vividas”. O título por si já é significativo ao trazer as palavras “memória” e “corpo” lado a lado como complementares, quando historicamente a memória foi ligada à seara da mente e esta colocada como oposta à do corpo. A dicotomia opositiva mente/corpo é justamente o

³ Que pode ser acessado em <https://www.instagram.com/zinequintura/>.

desdobramento secular da dicotomia mais antiga alma/corpo, baseada na ideia sacra de que a carne é impura e alcançar a santidade perpassa necessariamente controlar os instintos do corpo para que este não corrompa a pureza da alma. Da mesma maneira, o intelecto, da esfera da mente, e o erótico, do corpo, assumem papel dicotômico e opositivo, no qual tudo que é carnal retira o intelecto de seu prumo, jogando-o ao imprevisível da corporeidade. Isso teria justificado a secundarização da literatura erótica como menor, já que o literário e, portanto, intelectual, não deveria ser corrompido pela fraqueza da carne.

Ao colocar o corpo como dotado de memória, Mika remete a um conhecimento inato da mulher, à revelia da interdição histórica à sua sexualidade, que atravessou gerações de culpa e pretensão pecado e, no entanto, por ser intrínseco à corporeidade do sujeito mulher, prossegue intocado. Uma compreensão íntima e primeva de seu desejo, seus instintos e seu prazer. A memória do corpo é a memória não apenas daquele corpo de mulher que fala nos poemas, mas a de todas as mulheres, o que faz desse corpo que fala na obra não apenas um, mas muitos, apontando para um aspecto de coletividade muito caro à escrita de mulheres no contemporâneo e seu fenômeno de sororidade, em que mulheres estão lendo, editando e publicando umas às outras, por meio de iniciativas como editoras, antologias e revistas exclusivas para a arte e a literatura produzidas por mulheres – sendo a própria Mika um exemplo, com diversas iniciativas voltadas para a promoção da literatura erótica feminina.

A capa do livro traz uma mulher desenhada em apenas um traço, numa técnica chamada *desenho contínuo*, em que o/a artista não retira jamais o lápis ou outro material que esteja utilizando da superfície desenhada enquanto forma a figura que deseja expressar. Nessa técnica, não é possível corrigir imperfeições, sendo necessário lidar com erros e tropeços de modo a não haver prejuízo à imagem final. Significativamente, essa linha contínua forma um corpo visivelmente feminino, mas não convencional, repleto de curvas, idas e vindas que parecem fora de lugar e, todavia, não desabonam a mulheridade da figura formada. Essa mulher joga sua cabeça para trás e toca-se com as mãos logo abaixo do pescoço, com olhos fechados e lábios entreabertos como num êxtase – elemento que surge por vezes na obra numa dicotomia entre o júbilo sagrado e o arrebatamento carnal. Tudo isso demonstra, já na capa, o caráter da obra de suscitar um corpo de mulher pulsante, vivo e que não se priva do prazer.

A escolha pelo nome de autora grafado completamente em letras minúsculas, por um lado, parece remontar bell hooks e sua escolha por não enfatizar a si mesma, mas o conteúdo de suas obras. Por outro, estando o título do livro também grafado dessa maneira, parece buscar por uma desierarquização. Sendo as maiúsculas um símbolo de importância e superioridade, que perpassa figuras hierarquicamente relevantes, retirá-las aponta para equiparação e balanço. Um Deus em maiúsculas é todo-poderoso; um deus em minúsculas é apenas mais um.⁴ Assim, essa escolha indica alguns elementos temáticos dos poemas que se seguirão no abrir da página, em que o homem perde seu caráter de ativo em contraposição a uma pressuposta passividade feminina, estando ambos os sujeitos do ato sexual em pé de igualdade. Além disso, a recorrente alusão ao homoerotismo mostra-o como não inferior, em importância, ao sexo heterossexual, socialmente considerado o modo correto de relacionamento humano. O uso do erótico, na obra, não reduplica as relações desiguais de poder patriarcais e por isso os corpos se encontram e se fundem por igual, como as letras “o” que se sobrepõem na palavra corpo, remetendo ao coletivo e ao equilíbrio.

⁴ Essa dicotomia será aplicada ao longo do texto, de acordo com o sentido da palavra “deus” que buscamos em cada momento. Assim, procuramos demonstrar o caráter dessacralizante de alguns poemas com mais profundidade.

5. A MULHER QUE SE DESNUDA EM NA MEMÓRIA DO CORPO

Em *Na Memória do Corpo*, as duas vertentes da poesia erótica de que viemos tratando neste texto quase sempre se apresentam de maneira entrelaçada, mesclando-se dentro de um mesmo poema. Isso deixa antever como ambas estão conectadas, não apenas em sua ligação com o sagrado e a religião, mas também em seu propósito. Por meio de sua utilização, Mika remete à tradição moralizante de interdição à sexualidade feminina, acessando a mitologia que a enseja para, com sua releitura, expor essa interdição e, assim, chamar por uma mudança paradigmática no tecido social que permita à mulher a liberdade de fruir de seu corpo e seu prazer sem culpa.

Por manifestar um potencial de resistência aos moldes sociais patriarcais, a poesia de Mika acompanha uma tendência do erotismo escrito por mulheres na atualidade, o qual, inscrevendo-se numa tradição feminista que permeia a literatura escrita por mulheres, incorpora uma voz de denúncia e protesto, inclusive se utilizando a *famale rage*⁵ como munição retórica. A voz de Mika na obra, entretanto, assume um tom de candura que desconcerta, deixando sua inquietação insubmissa subentendida nas entrelinhas pela profanação.

5.1 A MULHER NA NATUREZA: PANTEÍSMO EM NA MEMÓRIA DO CORPO

Muitas são as imagens utilizadas por Mika de modo a ligar o corpo humano, especialmente o corpo da mulher, e seu desejo à natureza e aos instintos animais. O “uivo” de “animal feroz” e “selvagem”, aludindo a um corpo vibrante e abrasado, que age para a satisfação do seu desejo urgente, anda lado a lado com o “abismo” de “água” e “deserto” cheio de “grutas” feitas para o “mergulhar”, demonstrando a calma da espera e do conhecimento mútuo, numa dimensão de um prazer que se demora, derrubando o imediatismo do sexo sob o patriarcado, no qual o corpo da mulher é utilitário para o prazer do homem.

Nesse sentido, o poema de abertura do livro, “geográfica” (Mika Andrade, 2023, p. 15) inicia a obra apontando para essa união do humano com a natureza, ao colocar o corpo humano como um território – aqui, não colonizado e dominado pela lógica patriarcal, mas livre para ser descoberto pelo parceiro ou parceira. A voz que fala se coloca no lugar de descobridora, deixando em aberto se o título refere-se a ela ou a quem se desnuda para seu toque, o que proporciona também uma leitura homoerótica.

Com “as palmas das mãos”, ela lê o corpo do objeto de seu desejo para que o formato desse corpo se fixe em sua memória, “desenhando”, como se traçasse um mapa. Assim, grava um “retrato nu” desse corpo, de beleza “abismal”, “na beira da praia”, para que “a onda” não “o leve e o apague” (Mika Andrade, 2023, p. 15).

A menção à onda acessa uma longa tradição, no erotismo, de ligação entre o desejo feminino e as águas, remetendo à lubrificação, o que pode ser visto como um desejo continuado, que permanece após o ato sexual. Um desejo duradouro que contradiz a lógica patriarcal. Esse corpo não é substituível ao perder seu mistério, mas permanece sendo o objeto de desejo mesmo após tornar-se completamente conhecido pela mulher que fala no poema.

Em “enjambement” (Mika Andrade, 2023, p. 18), para além de referências a elementos naturais e animais, vemos uma voz feminina que deseja domar o parceiro ao cavalgá-lo. Todo o poema – construído sobre a imagem dos cavalos selvagens, com crinas

⁵ A *fúria feminina*, que tem sido cada vez mais representada na literatura, na música e no cinema, bem como no ativismo feminista. Essa fúria vem para confrontar os padrões de submissão e fragilidade.

que rementem a cabelos a serem puxados, tanto na intenção de levá-los para onde os quer seus cavaleiros quanto aludindo ao puxar dos cabelos durante o ato sexual – culmina em uma voz feminina que não apenas não se permite domar, como na tradição do erotismo masculino, mas que, contrariamente, deseja ser a domadora, colocando-se na posição de sujeito ativo no ato sexual. Isso, porém, não a coloca em posição de superioridade, uma vez que o discurso do poema propõe a satisfação do desejo de ambos os envolvidos, apontando para um ato sexual sem relações desiguais de poder. A mesma imagem de mulher “que não se deixa/ adestrar” aparece ao fim do poema seguinte, “cânter 16-27 km” (Mika Andrade, 2023, p. 19).

“mutante” (Mika Andrade, 2023, p. 20) abusa das imagens animais, aludindo à selvageria de um desejo indomável. Aqui, o poema culmina na união não apenas do corpo humano com a natureza e os instintos animais, mas dos dois corpos em apenas um. Não humano, mas bicho: “nossos corpos se/ metarmofoseiam em um/ bicho só” (Mika Andrade, 2023, p. 20). Tudo isso remete ao sacramento do matrimônio, sob o qual os nubentes deixariam de ser dois para se tornarem um só corpo e um só espírito, ligado por Deus e que apenas a morte é capaz de desatrelar. No entanto, esse matrimônio se dá pelo sexo e pela aceitação da natureza animal do desejo humano, renegando a tradição religiosa e seu desprezo pelos instintos como obstáculo à santidade.

Já em “ensaio sobre o teu corpo” (Mika Andrade, 2023, p. 25), o desejo se mostra paciente, como uma longa preliminar carinhosa entre corpos que se amalgamam aos elementos da natureza: os “olhos negros de abismo” são para “mergulhar por inteira”, a boca afoga com “palavras d’água”. O membro, no poema, marca uma fusão das duas vertentes tratadas. Por um lado, é da seara das plantas, fruto com “doce e succulento sabor”, que “se desfaz” em “lábios” ambíguos, remetendo à boca e à genitália feminina (Mika Andrade, 2023, p. 25). Assim, acessa a dimensão panteísta. É, no entanto, também referência ao fruto proibido e à tentação de prová-lo.

No mesmo ensejo, o pequeno poema sem título da página 28 expressa o desejo sexual, isso que é da seara do interdito e do proibido, portanto ligado à tentação, como uma fome dos corpos, ao mencionar as “bocas ocupadas/ da fome de se querer” (Mika Andrade, 2023, p. 28). Sendo a fome uma reivindicação do corpo pela satisfação de uma necessidade básica, a qual não pode deixar de ser satisfeita sob pena do comprometimento da saúde e do bem-estar desse corpo, o que faz dela impossível de ser negligenciada, ao metaforizar o desejo sexual por meio dessa imagem, a obra o coloca como apenas mais uma necessidade incontornável do corpo, não mais que natural e, portanto, impassível de estigmatização. Afinal, serve ao bom funcionamento do corpo, como alimentar-se.

“disparo” (Mika Andrade, 2023, p. 31) vem cheio de imagens aquáticas, características do desejo feminino na tradição do erotismo, bem como em tradições mitológicas, até mesmo que nunca tenham entrado em contato umas com as outras, as quais ligam a mulher às águas: Iemanjá, Circe, Oxum, Iara, Anuket. A menção às águas aparece como incontornável, capaz de afogar: um desejo que submerge e se manifesta “em ondas em disparo”. A mulher que fala busca uma “tábua de salvação” (o que remete a não afogar-se, mas também a não se deixar tentar, sem sucesso em ambos os casos, pois o desejo existe e suplanta o sujeito) no “alto mar”. E então submerge, com “o fôlego em falta” (Mika Andrade, 2023, p. 31).

Outro ponto trazido por Mika é a averbalização. Tomada pelo desejo, a mulher que fala nos poemas perde o verbo e a linguagem, isso que é tão caro e tão próprio do humano. Sua comunicação torna-se semelhante à dos bichos, pelos sentidos e o movimento. É assim que a poeta nos recebe em “dente por dente” (Mika Andrade, 2023, p. 35) – título que alude ao Código de Hamurabi, segundo o qual tudo que é feito por alguém deve ser retornado a si de modo correspondente (apontando para parceiros em pé

de igualdade, que dão e recebem em igual medida), mas que também pode apontar para o uso dos dentes no sexo, demonstrando um desejo arrebatador que se insere na noção de fome anteriormente tratada.

Nesse poema, os sujeitos envolvidos perdem as palavras, os nomes e a voz, ficando puro corpo em silêncio e sensação, muito próximo do “delírio” do êxtase. É pelos sentidos que a mulher *vislumbra* “que bicho tu é”, bem como é assim que, “mesmo sem voz”, o parceiro a reconhece. Também pelos sentidos, os corpos se espreitam, “como quem observa a presa”, e se devoram até provar do “gosto-gozo” um do outro (Mika Andrade, 2023, p. 35).

Também “água viva” (Mika Andrade, 2023, p. 37) resgata a temática da água anteriormente trabalhada em outros poemas. Sempre circundando a semântica marítima, com as “águas salgadas”, as “ondas” e a “maré”, o poema alude à queimadura do animal água viva quando toca a pele humana, ao dizer “ainda estou molhada/ e me queimo”, o que também proporciona uma leitura do desejo como aquilo que inunda a mulher com sua lubrificação e a queima com sua urgência. Assim, os elementos antitéticos do fogo e da água, ambos caros às metáforas do erotismo, se mesclam aqui como o fazem a natureza e o humano.

Em “breves devaneios”, a poeta transborda de metáforas que ligam as partes erógenas do corpo, como o ânus e o pênis ereto, a figuras vegetais: o “cu/ assim como a rosa/ também desabrocha” e “é orvalho/ a gota que pinga desse caule em riste” (Mika Andrade, 2023, p. 43). A vagina é comparada a orquídeas, regadas com saliva, o que antecipa o poema seguinte, “amor silencioso” (Mika Andrade, 2023, p. 44), em que a língua do parceiro ou parceira molha a superfície do corpo da mulher que fala, apontando para a visão desse corpo como terreno e relevo, o que traz novamente o corpo como território. Aqui, porém, a poeta continua, afirmando que essa língua, “só a pontinha”, toca-a de leve “como se molhasse um dedo/ para virar a página de um livro” (Mika Andrade, 2023, p. 44). Nesse ponto, alcançamos uma temática cara à poética de Mika Andrade: o erotismo da produção poética. A literatura, a leitura, o fazer poético são frequentemente vistos como atos eróticos de entrega, ao gosto de Susan Sontag, a qual prega ser necessária não uma “hermenêutica”, mas uma “erótica da arte” (2020, p. 29).

Por fim, não poderíamos deixar de citar o elemento fogo, que pincela a obra simbolizando o ardor do desejo sexual. Especialmente no poema “do fogo”, esse elemento é mote para representar a união carnal dos corpos dos parceiros. Histórica e mitologicamente punitivo, o fogo, pena das mulheres insubmissas e danação eterna dos que o tentaram roubar dos deuses para o dar aos humanos, é aqui benevolente e bom. As “mãos forjadas no fogo” do parceiro ou parceira da mulher que fala não poderiam não o ser, uma vez que só assim são capazes de tocar o corpo ardente, “material revestido de puro/ magma”, dessa mulher que se entrega sem pejo de se permitir desejar. Apenas sendo forjadas no fogo poderiam “abarcas/ toda a minha vulva sem se queimar” (Mika Andrade, 2023, p. 45).

Acompanhando o percurso temático e imagético que Mika emprega em *Na Memória do Corpo*, podemos perceber a representação do corpo humano como parte da natureza, em consonância com ela e sujeitado às suas forças. Elementos naturais servem para simbolizar o potencial erótico do corpo como inato e irrefreável, força instintiva e avassaladora que move tudo que é vivo. Esse corpo humano latentemente sexual aceita e se entrega a essa pulsão, permitindo-se desejar e ser desejado, satisfazer e ser satisfeito sem pejo nem culpa, o que retira, nesta obra, o sexo do patamar de vergonha e danação e o transpõe para o natural e puro, porque parte imprescindível da natureza humana, além de atrelar, sem distinção, o masculino e o feminino como potentes, ativos e dotados de desejo,

desierarquizando o ato sexual e retirando as relações de poder desiguais entre os gêneros que o permeiam (Katherine Angel, 2021).

5.2 USOS DO SAGRADO: PROFANAÇÃO EM NA MEMÓRIA DO CORPO

Como dissemos, as duas vertentes estudadas neste artigo se interligam no sentido de ambas terem caráter dessacralizador. A anteriormente analisada desmantela o alicerce do mito dos pecados, ao aproximar o humano dos seus instintos animais, não de maneira danosa, mas purificadora. Assim, insere-o como parte da natureza, contrapondo-se à hierarquização que faz do ser humano imagem e semelhança de um deus superior.

A vertente que analisaremos nesta parte do texto também tem cunho dessacralizante, na medida em que se utiliza de termos e conceitos da mitologia judaico-cristã numa releitura erotizante e profana. Conceitos como a devoção, por exemplo, são invocados não com relação à divindade, mas ao parceiro ou à parceira, o que pode ser lido como representativo do desejo sexual. O êxtase, tão caro às escrituras como a alegria de aproximar-se da santidade, é aqui também redefinido para contemplar o prazer e o orgasmo, como veremos adiante.

A figura da serpente, sinônimo histórico do engano e da tentação, desponta em diversos poemas, numa releitura acolhedora. Em “lâmina” (Mika Andrade, 2023, p. 16), as línguas se roçam feito lâmina e se cortam, formando uma língua bifurcada de serpente que acaricia o corpo da pessoa amada. No poema sem título da página 21, a vagina é a “víbora/ sibilando” com sua “úmida linguinha”. Em “selvagem” (Mika Andrade, 2023, p. 24), título por si só significativo da ligação entre o desejo humano e o instinto animal, o ser amado “rastejou como uma serpente/ e sibilou”. A resignificação da imagem da serpente aponta para a estratégia de releitura dos mitos que virá a permear toda a obra.

Em “reverência” (Mika Andrade, 2023, p. 23), como o título já demonstra, Mika faz menção ao ato de venerar, aludindo diretamente à curvatura do corpo para a adoração: “dobra tua coluna, alonga tua silhueta”. Esse é o movimento realizado em diversas religiões como indicativo da humildade perante o divino, semelhante em sentido ao ato de genuflexão. É também a medida de agradecimento, pelo que a poeta continua: “e agradece// pelas minhas águas/ que rebentam em tua boca” (Mika Andrade, 2023, p. 23). Dessa maneira, não é a Deus que o sujeito interpelado deve agradecer, mas ao corpo de mulher que se entrega e aos sinais de desejo que ela demonstra.

No mesmo ensejo, “devota” (Mika Andrade, 2023, p. 26) é todo construído sobre termos e ritos judaico-cristãos. A genuflexão reaparece, agora praticada pela mulher que fala: “ainda que meus joelhos/ fiquem doloridos/ intercedo por mim”. Para além de ela própria interceder por si, quebrando a costumeira prece para que uma figura sagrada o faça – Deus, Jesus, santos, anjos e afins –, o que demonstra a autossuficiência dessa mulher, assim como no poema anterior, a genuflexão pincela uma alusão à posição do sexo oral. Se, em “reverência”, as “águas” desse corpo de mulher explodem na boca de seu parceiro ou parceira, aqui esse parceiro “derramará” na face dessa mulher o “líquido bendito” que sai do corpo dele. O líquido, numa referência ao sêmen, toma ares de água benta, pois vem para santificar a mulher “como um batismo” (Mika Andrade, 2023, p. 26). Assim, as escórias metabólicas do corpo – sempre ligadas semanticamente à escatologia e desprezadas pelo sagrado como perniciosas por serem resultado do desejo e de sua realização, que tendem a afastar o ser humano da santidade quando praticados fora da relação marital e sem intenção reprodutiva – são tratadas como purificadoras e o sexo como aquele por meio do qual se alcança a pureza da satisfação.

Nesse mesmo poema, Mika continua esse percurso temático utilizando-se de metáforas religiosas altamente importantes para a fé judaico-cristã. Seu parceiro “fará um

altar”, o que pode ser lido como o leito em que se realiza o ato sexual, e nele ela será “consagrada/ Deusa/ de minha própria vida” (Mika Andrade, 2023, p. 26), novamente mostrando que essa mulher é autossuficiente e quebrando a hierarquia entre humano e sagrado, o que ensaja a quebra da hierarquia de gênero no sexo. É significativa a inicial maiúscula em “Deusa”, como dissemos, que a coloca em posição superior e exclusiva: não uma deusa em meio a tantas, mas a Deusa suprema cultuada pelo parceiro no momento do sexo. A autossuficiência feminina, tanto perante a divindade quanto diante do homem com quem divide a cama, reaparece no poema, quando Mika o finaliza com “eu me benzo/ eu me enalteço” (Mika Andrade, 2023, p. 26).

O poema sem título da página 41 traz as imagens, recorrentes na obra, do delírio e do êxtase, aqui representando não a alegria diante de Deus, mas o desejo e sua realização. A mulher que fala no poema “se perde no/ júbilo”, o que poderia remeter ao êxtase do encontro direto com o divino. Aqui, todavia, esse “encontro” é “proibido”, aludindo ao tabu do encontro sexual, que é visto como pecaminoso pela religião. Ao longo de todo o poema, imagens como a embriaguez, o delírio e o enlouquecimento criam uma atmosfera extasiada pelo encontro dos corpos – como o famoso êxtase de Santa Teresa e o Cântico dos Cânticos, que podem ser lidos como arrebatamento erótico apesar das ressalvas históricas da igreja quanto a essas interpretações –, convertendo o ato sexual em momento de contato com o místico e o sagrado, o que o retira da posição perniciosa de malefício à alma.

Mais um poema sem título, agora na página 48, visita conceitos da liturgia judaico-cristã. O “silêncio”, ligado ao momento da prece e do falar com Deus, é aqui usado para pensar “em putaria”, como uma reverência àquilo que suscita o desejo, digno de adoração solene e silenciosa. Pensar em putaria, inclusive, deve ser feito “com pudor”, conceito caro à mística judaico-cristã por remeter ao pejo da nudez iniciado com a expulsão dos seres humanos do Paraíso. Isso porque o pudor é aquilo que impede a exibição corriqueira de partes do corpo consideradas impudicas, como os seios e órgãos genitais, principalmente, e outras, a depender da ortodoxia cultural de cada tempo e espaço. Tudo isso proporciona uma leitura de que, apesar do corpo coberto, as imagens relativas à sexualidade que cada um acessa em sua imaginação são incontrolláveis e estão fora do alcance do tacão religioso se o sujeito assim desejar. O poema inteiro é construído como sob uma capa de pudicícia, o que fica ainda mais claro com a imagem do “véu” sob o qual se encobre a voz do parceiro ou parceira – uma voz que é macia, mas arranha, “com inteligente perversão” (Mika Andrade, 2023, p. 48), a pele da mulher que fala. Assim, o poema mergulha numa semântica do erótico insinuado, brincando com o conceito de pecar em pensamento, que também levaria o ser humano à danação, aqui colocado como uma liberdade para além do aprisionamento dos corpos.

Significativamente, o livro termina com o poema “confissão” (Mika Andrade, 2023, p. 50), o qual, já pelo título, remete ao sacramento em que o fiel deve arrepender-se e verbalizar suas culpas para redimi-las. A confissão simboliza a limpeza da alma da impureza do pecado. Manter a alma sempre limpa do mal é preceito para que o fiel esteja sempre pronto para, em caso de desligar-se do corpo físico, ascender ao céu em santidade. Aqui, todavia, a mulher que fala não está arrependida: sua confissão diz respeito a explicar os motivos pelos quais não é capaz de satisfazer a si e ao parceiro ou parceira. Essa mulher acessa as vontades desse corpo físico no intuito de realizá-las, não negá-las, mas isso não é possível pelas convenções sociais e o ritmo acelerado dos dias.

A mulher afirma que, ao longo do dia “uma áurea”, o que pode aludir às imagens de santos, “impele/ as vontades do corpo”. Todavia, “essa arquitetura do sentir/ desaba após tantas tarefas”. Seu arrependimento, então, é pelo cansaço que a afasta da realização de seu desejo. Isso porque “há uma fraqueza”, o que inverte a ideia da fraqueza da carne,

que corromperia com seus instintos a alma, sendo a carne aqui colocada, no entanto, como fraca por seu esgotamento que frustra a satisfação do desejo. Essa fraqueza “se impõe/ com tremores na estrutura”, balançando os alicerces desse corpo que, “durante o dia [...] idealiza devassidão” e que, no entanto, está à mercê da exaustão dos dias, que destrói “qualquer resquício de libido e desejo” (Mika Andrade, 2023, p. 50).

Mika fecha assim o livro chamando pelos nossos tempos e seus efeitos em como os corpos se relacionam e satisfazem. Sua confissão pode ser lida como um *mea culpa* de mulher que se deseja livre para o gozo, mas está presa a um cotidiano que a inibe, levando-a involuntariamente ao pudor que tanto combateu ao longo da obra. O desejo represado pela rotina, entretanto, não morre totalmente sem realização, pois é transformado em palavra, acessando a “erótica da arte” de que fala Susan Sontag (2020, p. 29).

Uma Palavra que não é de deus, mas dessa Deusa que se consagra a Si própria num altar por Ela mesma erigido para Sua honra e Seu júbilo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, pretendemos demonstrar como a poesia de Mika Andrade se utiliza de termos e conceitos da mitologia judaico-cristã de maneira dessacralizante e feminista, por meio da releitura profana desses mitos ou da inserção panteística do ser humano e seus instintos na natureza. Para isso, analisamos a obra *Na Memória do Corpo* (Mika Andrade, 2023), livro mais recente da poeta cearense, escrutinando as duas vertentes estudadas nos poemas que a compõem, como forma de elencar os pontos que suscitaram nossa leitura.

A obra de Mika Andrade de insere em uma novíssima produção contemporânea de poesia erótica escrita por mulheres em nosso país. Nossa análise de *Na Memória do Corpo*, embora tenha focado completamente no livro, não ignora o fato de que ele não é uma obra isolada, mas fruto de um fenômeno que engloba diversas produções de diferentes poetas, unidas na reverberação feminista do erótico em nossos dias.

Assim, *Na Memória do Corpo* reflete tendências da produção erótica de mulheres hoje, como a releitura dos mitos, a inserção do humano na natureza, a desierarquização do sexo buscando a queda das relações desiguais de poder entre os gêneros que podem ser nele reduplicadas e, sobretudo, pela própria existência dessa produção, o dessilenciamento do sujeito feminino no erotismo. Pela palavra, Mika e as demais autoras eróticas de poesia do contemporâneo têm retirado a mulher da posição de passividade e silêncio, comuns na erótica masculina, bem como a colocado na posição de sujeito desejante, não mero objeto para a satisfação do homem.

Como os poemas de *Na Memória do Corpo* deixam antever, releitura do mito, ligação do sexo humano com o animal e do humano como parte igual da natureza atendem a uma urgência de colocação da mulher na posição de protagonista do discurso erótico, como modo de reivindicar a desierarquização também dos papéis de gênero no tecido social.

Reclamando sua posição ativa e seu discurso no sexo, poetas eróticas como Mika Andrade se utilizam da palavra como reivindicação ao gozo e, como só goza quem tem um corpo, ao corpo e, como só é dono de seu corpo para gozar quem é socialmente considerado sujeito majoritário em direitos, ao posicionamento igualitário de gênero. Uma vez que a sexualidade feminina tem sofrido tabus e interdições, de ordem religiosa, social e mesmo jurídica, falar sobre o sexo de mulheres é também falar sobre sua liberdade para fruí-lo, o que só se dará por completo numa sociedade igualitária.

7. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mika. (org.). **Olho de Lilith**. São Paulo: Pólen/Ferina, 2019.

_____. **Na memória do corpo**. São Paulo: Moinhos, 2023.

ANGEL, Katherine. **Amanhã o sexo será bom novamente**: mulheres e desejo na era do consentimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KAMENSZAIN, Tamara. **Garotas em Tempos Suspensos**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. **Irmã Outsider**. São Paulo: Autêntica, 2021. p. 67-74.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. **Cuestiones y Horizontes**: de la Dependencia Histórico-estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 201-245.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas de liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 15-29.

SRINIVASAN, Amia. **O direito ao sexo**: feminismo no século vinte e um. São Paulo: Todavia, 2021.

O NARRADOR MASCULINO: SEXO E GÊNERO COMO DINÂMICA DE PODER NO CONTO *ORGULHO* DA ESCRITORA CANADENSE ALICE MUNRO

Rafael Santos (UEPG)¹

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como base a questão do uso do narrador na literatura para analisar o narrador masculino no conto *Orgulho* da escritora canadense Alice Munro. Sendo uma autora que trabalha a questão feminina com narradores, a pesquisa visa investigar como a autora elabora um narrador masculino que também aborda questões sobre a vida das mulheres. No livro *Vida Querida*, do qual o conto analisado neste trabalho faz parte, a autora retrata o preço que as mulheres pagam por seguir o desejo em uma sociedade que tenta subjugar-las. As personagens criadas por Munro (2013), são mulheres que enfrentam dificuldades decorrentes da guerra, da presença de homens conflituosos e de surpresas que podem causar mudanças significativas. Dentre as escolhas que as personagens fazem, a autora mostra a crueldade de homens contra as mulheres e o quanto elas têm mais a perder do que eles quando fazem escolhas para mudar de vida.

Para compreender melhor o uso que a autora faz do narrador masculino, a pesquisa analisa como o narrador do conto reproduz uma visão oposta entre os homens e as mulheres. Segundo o que Beauvoir (2009) afirma em *O Segundo Sexo*, a mulher é considerada inferior a um modelo ideal de humano masculino. Sendo o *Outro* do homem. Assim, a autora usa do que Todorov (2011) descreve como um narrador em primeira pessoa, com uma visão limitada de um único personagem, para apresentar as dinâmicas de poder que o narrador exerce sobre a personagem mulher da qual ele está contando a história.

Para Howells (1998) citada por Oliveira e Nogueira (2020), Alice Munro, enquanto escritora, está sempre consciente da forma como meninas e mulheres pensam. A autora evidencia uma subjetividade feminina atrelada à sexualidade e ao desejo, e mostra quais as contradições que essas mulheres enfrentam para dar vazão a desejos pulsantes dentro das suas vidas. Por outro lado, no conto proposto neste artigo, a escritora também mostra que está consciente da visão que os homens possuem das mulheres e da forma como expressam essa visão no tratamento com elas. Ela entende que os homens estão inseridos nas dinâmicas de sexo e gênero e sofrem por não se adequarem a um ideal masculino, como é possível notar na dinâmica da relação do narrador masculino com a personagem feminina no conto.

Assim, este trabalho recorreu às teorias feministas para compreender o sexo e o gênero como armas de poder simbólico. Verificando como a construção da masculinidade está baseada na existência de um modelo universal inalcançável para as mulheres. Nesse sentido, a pesquisa olha para o uso que a autora faz do narrador, verificando essas questões no conto. Com isso, o artigo também tem como base de estudo o narrador na literatura através dos textos de Barthes (2011), Todorov (2011), e Souza (2017) que por meio de Ganette (1995) pondera sobre a importância da compreensão do tipo de narrador e ponto de vista em uma narrativa.

Para Benjamin (1985), uma narrativa possui sempre uma forma utilitária e essa utilidade pode consistir em um ensinamento, uma norma de vida, sugestão prática ou

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem e Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: Rafayork11@gmail.com.

provérbio e o narrador é um homem que sabe dar conselhos. No entanto, para Alice Munro, um narrador é um sujeito atravessado por questões de sexo e gênero, que a autora utiliza para falar sobre a vida das mulheres.

2. ALICE MUNRO E O RECORTE SOBRE A VIDA DAS MULHERES

Alice Munro² foi uma contista canadense que nasceu em Wingham, Ontário, no Canadá, em 10 de julho de 1931. Ela faleceu em 13 de maio de 2024, aos 92 anos. Foi a filha mais velha de Robert Eric Laidlaw (1901–76), um criador de raposas, e Anne Clarke Chamney Laidlaw (1898–1959), uma ex-professora. Quando tinha onze anos começou a escrever sobre a sua admiração por obras de escritoras e escritores como Lucy Maud Montgomery, Charles Dickens, Alfred Tennyson e Emily Brontë.

Após a formação no ensino médio, Alice Munro recebeu uma bolsa de estudos por dois anos na *University of Western Ontario*. Na primavera de 1950, seu primeiro conto publicado apareceu na *Fólio*, a revista literária de graduação. Durante a universidade, ela passou cerca de metade do seu tempo em atividades acadêmicas e a outra metade escrevendo. Nesse tempo, também conheceu James Munro, com quem se casou aos vinte anos. Quando ela completou vinte e um anos, James deu a ela uma máquina de escrever de presente, com a qual Alice utilizou para se dedicar e escrever seus contos.

A história do seu casamento, a relação com a mãe e a vida doméstica que viveu em Vancouver refletem na escrita das suas histórias. Com a publicação do seu primeiro livro *Lives of Girls and Women* em 1971, histórias interligadas que deram origem a um romance que se tornou feminista, a reputação de Munro cresceu ainda mais, e isso ocorreu em um momento de crescente nacionalismo cultural no Canadá. Seus escritos estavam sendo notados, valorizados e celebrados de uma forma que nunca haviam sido.

No início de 1970, ela se separou do marido e viajou para Toronto para ensinar redação criativa na Universidade de York. Buscando outras oportunidades para se sustentar como escritora, ela se concentrou no próprio trabalho e nas conexões com a comunidade de escritores, dando início a uma bem sucedida carreira como escritora de contos. Realizando entrevistas em rádios literários e mantendo contato com editores, Alice foi expandindo o seu trabalho com a publicação de novas coletâneas de contos que garantiram contratos com grandes revistas literárias. Em 2009 recebeu o Prêmio Internacional Man Booker e em 2013 o Prêmio Nobel de Literatura.

Para Oliveira e Nogueira (2020), os contos escritos por Alice Munro podem soar autobiográficos, mas que, conforme a própria Alice, estão mais próximos das emoções reais que ela viveu do que dos fatos vividos. Para Howells (1998), citada por Oliveira e Nogueira (2020), a escritora apresenta uma consciência na forma como meninas e mulheres pensam seus sentimentos e seus corpos, em que a subjetividade feminina está atrelada à sexualidade e ao desejo.

(...) os contos são frequentemente introduzidos como rumores e circulam como tal: são um complicado jogo de fragmentos entrelaçados, cheio de vislumbres de vidas paralelas e dotadas de um conhecimento feminino silencioso, de seus corpos e das casualidades da vida feminina. Suas narradoras femininas têm uma dupla consciência dos valores morais, e do que acontece fora desses limites. Essas histórias, como boatos, assumem uma posição favorável de contra-discurso feminino, indicando caminhos alternativos para o destino das personagens femininas fora da tradição patriarcal da autoridade masculina e dos

² THACKER, Robert. Estilo MLA: Alice Munro – Biográfica. NobelPrize.org. Extensão do Prêmio Nobel AB 2023. Seg. 18 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/biographical/>>

estereótipos de gênero. Desenvolvendo, assim, uma nova forma de representar as mulheres e suas diferenças, não somente dos homens, mas, também, de uma geração para outra, de distintas classes sociais e diferentes níveis de instrução (HOWELLS, 1998 *apud* OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2020, p.43).

Ainda para Oliveira e Nogueira (2020), a autora está sempre tentando representar as complexidades das camadas e situações vividas no cotidiano, buscando falar das pessoas, em especial, das mulheres das pequenas cidades do interior de Ontário. Especulando a vida de personagens alternativas para renegociar as relações de poder, tanto na imaginação como no mundo público e privado.

Em seu livro, *Vida Querida*, publicado em 2012 por McClelland & Stewart e traduzido para o Brasil pela Companhia das Letras em 2013, Alice Munro narra a vida cotidiana de personagens que vivem surpresas disruptivas na vida e na rotina. Focada na vida da classe trabalhadora entre o período da Primeira e Segunda Guerra Mundial, a autora dá ênfase na condição de vida das mulheres, relatando a mudança na vida dessas personagens durante o passar do tempo.

As personagens em *Vida Querida*, são mulheres que arriscam muito em busca de expressar desejos reprimidos e dar vazão à sexualidade e afetividade, pagando um preço alto por tomar essas decisões. Assim, são mulheres que abrem mão da carreira para cuidar dos filhos, que decidem iniciar um relacionamento fora do casamento, que vão trabalhar no período das guerras porque não há homens para ocupar os cargos, ao mesmo tempo, têm de lidar com homens que voltam da guerra, suas personagens são mulheres que tentam viver do modo como elas acham que devem, que decidem terminar o seu casamento, que decidem viver fora do núcleo familiar e religioso.

Entre as escolhas que as personagens fazem, a autora retrata a crueldade de homens contra as mulheres e o quanto esses homens estão em vantagem sobre elas em um cotidiano já bastante opressor. O preço que os homens pagam por suas escolhas é menor. Nos próprios contos que o narrador é um homem, a autora dá ênfase na vida das mulheres, trabalhando as diferenças de gênero expressas nas atitudes dos personagens, em como a visão superior desses personagens masculinos tenta diminuir as mulheres e questionar as suas atitudes. Assim, o conto *Orgulho*, escolhido na coletânea *Vida Querida* para esta pesquisa, coloca em evidência a relação de poder entre um homem e uma mulher e as dinâmicas de sexo e gênero que atravessam a construção dos sujeitos.

3. A MULHER COMO O OUTRO: SEXO E GÊNERO COMO ARMAS DE PODER SIMBÓLICO

Simone de Beauvoir (2009), escreveu em *O Segundo Sexo*: “o que é uma mulher?”, e por mais difícil que seja dar uma resposta para essa questão, ela investiga um oposto construído pelo patriarcado de que a mulher seria o Outro. Para Beauvoir (2009), mesmo a mulher sendo um ser humano, sob um mundo construído por homens que se colocam como o modelo universal, impõe-se a ela a singularidade. Nesse sentido, a palavra *mulher* seria um conjunto de normas designadas arbitrariamente e agarradas em categorias de indivíduos cujos modos sociais, comportamentais, culturais, biológicos, destinam diferenças.

O homem para Beauvoir (2009) teria seu espaço de direito enquanto homem, sendo a mulher destinada à oposição. Perante uma humanidade masculinizada pela soberania do poder do homem, a mulher foi definida relativa a ele: “Ela não é senão o que o homem decide que ela seja” (BEAUVOIR, 2009, p.13-14). No entanto, para existir outro, esse Outro precisa estar em submissão ao que se estabeleceu como o Uno; essa situação seria vista pela condição correlativa de que há uma alteridade vista como absoluta. Mas ser esse

Outro, já é, em si, uma contestação, já designa uma suspeita de que “tudo que o homem impõe sobre a mulher deve ser recusado” (BEAUVOIR, 2009, p.17-18).

A própria questão do individualismo abstrato ocidental deu ao homem o direito comum a uma cidadania. As características do individualismo estabeleciam uma identidade humana em que todos se tornavam um só, mas a abstração também estabelecia que esse indivíduo era singular e único, o que funcionava para julgar aqueles que não tinham as características que poderiam fazer deles parte de um todo (SCOTT, 2002, p.31).

Foi no final do século XVIII e início do século XIX que a questão da diferença também passou a ser marcada pela oposição biológica sexual.

Os psicólogos usavam essas diferenças orgânicas para distinguir entre aqueles que eram exemplos do indivíduo humano (homens brancos) por sua razão e integridade moral e aqueles (quaisquer outros - mulheres e, no início, também os negros) cuja características naturais supostamente impediam que correspondessem à altura do indivíduo humano então exemplar (SCOTT, 2002, p.31).

Para Scott (2002), quando se tratava de homens e mulheres, essa diferença era vista como uma questão natural de seus corpos, determinando que a masculinidade se igualava a individualidade e a feminilidade a alteridade. Assim, sendo questões fixas, o homem não poderia ser o outro da mulher, tornando ela um não indivíduo, pois não se igualaria ao protótipo do homem.

Perante a ideia da diferença, as feministas surgiram para apontar incoerências e correções nos discursos feitos para subjugar-las como não indivíduos. Repensando o lugar destinado pelo patriarcado para as mulheres e tentando construir um modo político de estar no mundo, o feminismo assumiu um caráter revisionista e reivindicativo. Para as mulheres, de acordo com Scott (2002), tentar eliminar as “diferenças sexuais” era um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que se tentava estabelecer uma diferença, as feministas estavam afirmando o seu lugar de diferença. Mas a história do feminismo não está fadada a esse desacordo, ela representa uma crítica a esse enfoque progressista e liberal do individualismo.

Para Lauretis (1994), é preciso ultrapassar a ideia universal da “diferença sexual”, ela vê no gênero um conjunto de técnicas operadas para produzir uma ideia de gênero, definindo o que é ser mulher e o que é ser homem. Ultrapassar essa ideia é ver como as simbolizações de homem e mulher são esquematizadas por concepções e definições. Assim, para Foucault (1980), citado por Lauretis (1994), o gênero seria um efeito produzido nos corpos e inserido em comportamentos e relações sociais operados por uma complexa tecnologia política. Colocando o gênero não apenas como uma representação no sentido linguístico das significações para direcionar pessoas, pois não há apenas um conceito universal de Mulher, mas há mulheres.

O gênero representa produções reais que afetam a vida psicológica e social de um indivíduo por meio de uma classe. Assim, sua existência precisa da desigualdade e da diferença, impulsionados pelas forças políticas e culturais que se moldam e se camuflam para manter a ordem binária de gênero estabelecida.

Esse estatuto simbólico cultural que organiza um caminho imaginário e real da organização do poder dos homens sobre o outro, utiliza de formas simbólicas que institucionalizam diferenças. Para Lamas (1996), o gênero em seu binarismo cria culturalmente um conjunto de práticas, ideias e discursos entrelaçados em processos de simbolização que produzem os efeitos de oposição e regulação de corpos e mentes. O princípio da oposição binária estabelece unidades de discurso que fundamentam regras que a cultura assimila como existentes através dos mitos, do casamento, da religião, de

costumes, sendo assim incorporados pelas produções institucionais e intelectuais, tornando a cultura um resultado e uma mediação do gênero e das diferenças (LAMAS, 1996, p.154-155).

Las representaciones sociales son construcciones simbólicas que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas. El ámbito social es, más que un territorio, un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona; la conciencia está habitada por el discurso social. Aunque la multitud de representaciones culturales de los hechos biológicos es muy grande y tiene diferentes grados de complejidad, la diferencia sexual tiene cierta persistencia fundante: trata de la fuente de nuestra imagen del mundo, en contraposición con un otro. El cuerpo es la primera evidencia incontrolable de la diferencia humana (LAMAS, 1996, p. 157-158).

Nesse sentido, o processo de ordem simbólica numa sociedade define o gênero que produz ideias sobre o que os homens e as mulheres devem ser. Nesse processo, a garantia do poder está no masculino, que utiliza da criação e da ritualização dessas ideias para oprimir, estabelecer diferenças de valor e subjugar as mulheres. Todos que não performam no que se qualifica como modelo de homem universal, refletindo não o natural, mas uma produção histórica cultural dessa ideia, sofrem opressão (LAMAS, 1996, p.158-160).

Ainda para Lamas (1996), citando Bourdieu (1988), o gênero como produção histórica e cultural está marcado nos âmbitos social, político, religioso, econômico, cotidiano, tornando-se um processo ideológico de poder, de dominação, atribuído a uma violência simbólica que ganha força mediante todo esse processo. E é por esse efetivo processo que os homens garantem poder sobre as mulheres. Bourdieu (1988), citado por Lamas (1996), ainda comenta que essa ordem social masculina está profundamente enraizada nas estruturas sociais e por isso é vista como natural, obtendo poder na organização social, na divisão sexual de trabalho e nos corpos e mentes. Estando a dominação masculina fundada na lógica e na economia das trocas simbólicas (BOURDIEU, 1988 *apud* LAMAS, 1996, p.161-163).

A questão da individualização também deve considerar outros caminhos da construção simbólica da identidade social de indivíduos, como a classe e a raça. Scott (1995), apresenta uma reflexão da hierarquia da produção de conhecimento, deslocando o gênero da hegemonia dominante para poder pensar sobre a marginalização de determinados grupos nas categorias estabelecidas para coerção. Para ela, utilizar o gênero é pensar uma história geral da qual não olhamos apenas para questões específicas que nos dizem porque o poder dos homens oprime as mulheres, mas, que devemos buscar falar porque a participação de determinados grupos não é vista na história. Ainda para a autora (1995), criar uma distância analítica entre a linguagem fixa do passado e a nossa própria terminologia pode dar novas perspectivas para se pensar o gênero, juntamente, a classe e a raça.

Costa e Ávila, (2005) citadas por Garcia (2020), argumentam que o campo social não pode ser reduzido unicamente pela questão de gênero, ele está intersectado por várias camadas de subordinação que passam por questões de raça, classe e identidade sexual. Ainda para Garcia (2020), o conceito de gênero que colocava um modelo único de mulher no centro das questões sobre as mulheres exclui outros relatos feministas como das mulheres negras e lésbicas. Nesse sentido, melhor do que pensar *o que é uma mulher?* É deixar que elas digam quem são e o que querem (LAURETIS, 1987 *apud* GARCIA, 2020, p.52-53).

Em conclusão, a questão do Outro não está inserida apenas na questão de gênero, mas está envolvida também no capitalismo e na colonização, demarcando diferentes

identidades e modos de estar no mundo. Há mulheres que passam por uma tripla exclusão, sendo marcadas pela raça, classe e o gênero, como mostra o feminismo decolonial citado por Garcia (2020). Olhar para as mulheres com uma perspectiva interseccional é tentar delinear uma determinada dominação para combater a pobreza marginal, o sexismo e o racismo. Como aponta Garcia (2020), pensar na questão da classe e, principalmente, da raça, é criar um movimento de solidariedade horizontal.

As múltiplas opressões agem de maneira interseccional, e Garcia (2020) apresenta que as teorias e práticas decoloniais são a produção de um conhecimento sobre as inúmeras diferenças entre as mulheres ao redor do mundo. Fala sobre como a vida dessas mulheres e a sua questão no mundo como o Outro do homem estão ligadas com as “configurações globais de poder econômico, os processos de recolonização contemporânea e as políticas sexuais” (GARCIA, 2020, p.63).

Pensando nessas questões, na alteridade destinada às mulheres e no lugar que são relegadas. Este trabalho verifica, através do olhar do narrador masculino na literatura de Alice Munro, como esse homem vê a personagem feminina na história, quais as dinâmicas de poder ele perpetua sobre ela e como é a vida cotidiana dela narrada pelo olhar do personagem masculino.

4. A QUESTÃO DO NARRADOR NA LITERATURA

Há inúmeras narrativas no mundo que, para Barthes (2011), estão distribuídas em diversos gêneros que encontram caminhos para se articular na linguagem oral, escrita, na imagem, nos gestos; estando presente no mito, na lenda, na fábula, no romance, conto, poesia, cinema, pintura entre outros. Não há povo sem a narrativa, ela está presente em todos os tempos e lugares. Compreender a narrativa não é afirmá-la em um modelo universal, mas é verificar nela os encadeamentos e implicações, assim sendo, “ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra para outra, é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 2011, p. 27).

Tudo em uma narrativa tem uma significação e uma função, uma delas é a questão que se estabelece com o narrador em uma obra. Para Barthes (2011), há na narrativa um doador que destina as ações e as encadeia em sentido de promover uma cadência de acontecimentos, não pode haver narrativa sem narrador e sem um leitor para materializar na leitura essa voz narrativa (BARTHES, 2011, p. 48). Nesse sentido, Barthes (2011), distingue três concepções para o narrador: (1) a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido psicológico do termo) é o autor que escreve colocando suas escolhas e efeitos literários; (2) o narrador se diferencia do autor que o cria como uma consciência única que emite a história do seu ponto de vista; (3) o narrador pode ser interior (se identifica com seus personagens) e exterior (não se identifica com eles) limitando a sua narrativa a um ou vários personagens (pontos de vista).

Para Todorov (2011), os aspectos da narrativa são vistos de modos diferentes para quem lê uma obra de ficção e quem vivencia a história narrada (narrador). Para ele, existem diversas formas de contar uma mesma história inserida em diferentes pontos de vista, ele sistematiza essa percepção em três diferentes pontos de vista internos: (1) o narrador com uma visão do todo, ou seja, aquele que sabe mais que os personagens da sua história e não se preocupa em nos dizer como sabe tanto. Ele vê através das portas e paredes e sabe o que se passa na cabeça dos seus personagens. Ele pode se manifestar de diferentes formas, focalizando a sua atenção em apenas um personagem ou em vários. Com ele temos uma variedade de informações dos personagens; (2) nesta segunda definição, o narrador sabe tanto quanto os personagens e não consegue fornecer uma explicação das coisas sem antes os personagens terem encontrado uma explicação. Neste caso, também haverá diversas

definições, sendo a narração conduzida em primeira pessoa com a visão limitada desse único personagem ou em terceira pessoa, mas sabendo apenas quando os seus personagens sabem. Pode acontecer de a narração ficar no consciente e adentrar o inconsciente de seus personagens; (3) No terceiro caso, a narrativa é mais difícil de acontecer, ela estabelece que o narrador sabe menos do que qualquer dos personagens, descrevendo unicamente o que se vê e ouve e não tem acesso a nenhuma consciência. Esse tipo de narrativa é usada muito no jornalismo literário com acesso apenas ao relato da fonte (personagem) que conta a história (TODOROV, 2011, p.246-247).

O narrador das histórias possui o papel fundamental de conduzir a narrativa. Sendo ela focalizada ou abrangente, é através dele que conhecemos os personagens e as ações. Ficamos presos a um único personagem ou em vários que tomará decisões, sendo o narrador uma questão central de representação e visão do que encontramos ao ler um livro:

É ele que dispõe certas descrições antes de outras, embora estas as precedam no tempo da história. É ele que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena. É ele, enfim, que escolhe relatar-nos tal peripécia através do diálogo de dois personagens ou mesmo por uma descrição “objetiva” (TODOROV, 2011, p.255).

No entanto, a questão do narrador pode ir além do seu uso em primeira ou segunda pessoa. Para Souza (2017), falta na literatura uma diferença mais específica entre os pontos de vista e a tipologia do narrador. Entender essa diferença, ajuda no entendimento desses modos de narrar que não podem se limitar a um termo geral para se falar de um modo mais específico da narrar uma obra. Assim, as análises para a autora “devem incluir não só a compreensão do tipo de narrador como a percepção do ponto de vista adotado na narrativa” (SOUZA, 2017, p.130). Para Ganette (1995) citado por Souza (2017), o romancista não deve se limitar entre duas escolhas gramaticais (pontos de vista), mas entre duas atitudes narrativas, dando ênfase também na posição do narrador dentro do nível narrativo.

Essas considerações sobre a questão do narrador na literatura e sua presença nas narrativas nos ajuda a entender como verificar o uso que Alice Munro faz de um narrador masculino em seu conto *Orgulho*. Esse estudo também ajuda a compreender o seu uso na construção da narrativa e o que ele nos revela sobre as questões internas da história, pensando nas dinâmicas de poder geradas pelo sexo e gênero nas relações entre os homens e as mulheres.

5. O NARRADOR MASCULINO DE ALICE MUNRO

No conto *Orgulho*, temos o desenrolar de uma aproximação entre um homem e uma mulher. No início do conto, entramos em contato com um narrador homodiegético, um homem que se preocupa muito com o que as pessoas vão pensar e que inicia uma amizade com uma mulher da qual descobriremos chamar Oneida. Passamos o conto todo sem saber o nome do narrador-personagem. A escolha de não nomear o narrador está no fato de que Oneida é a protagonista, sendo sobre a sua vida que saberemos. Não dar nome a esse homem é representar a visão que eles têm sobre as mulheres e que nunca muda, mesmo quando têm uma aproximação com elas. Assim, esse narrador pode ser qualquer homem.

O narrador inicia o conto dizendo que: “Tem gente que só se dá mal”, (MUNRO, 2013, p.134). Essa primeira frase reflete a visão que ele possui de que Oneida só se deu mal em sua vida, passa três parágrafos explicando porque as pessoas se dão mal e depois inicia o relato sobre a vida de Oneida e a sua, começando pela infância.

Oneida era de uma família rica, diz o narrador. A mãe faleceu quando ela era adolescente e o pai administrava o banco da cidade. Todas essas informações que o narrador possui são da pesquisa que está realizando nos jornais para construir um livro sobre a história da cidade. No entanto, a cidade é pequena e o único fato memorável que aconteceu foi a época que o pai de Oneida foi acusado de roubar o banco. Não há prisão, e pedem para ele ser transferido para administrar outro banco em uma cidadezinha próxima para abafar o caso. Ele pede para a filha ficar como motorista para ele, o levando para essa cidadezinha e trazendo-o para casa. Nesse trecho, temos a primeira visão do narrador sobre Oneida, dizendo que finalmente ela tinha alguma coisa para fazer (MUNRO, 2013, p.136 e 137).

Nessa primeira parte do conto, percebemos um certo juízo de valor inserido no gênero pela forma como o narrador fala do pai de Oneida e dela. Sobre o pai, o narrador descreve: “Horace Jantzen, isso era certo, tinha o porte de um homem nascido para ter poder” (MUNRO, 2013, p.135). E logo em seguida descreve que ele tinha uma bela estatura e uma bela barriga e que não era nem um pouco bobo. Quando o narrador comenta sobre Horace estar sendo acusado do roubo do banco. Diz que o pior para ele é que ele não foi demitido, mas teve que assumir a administração de um banco em uma cidadezinha em que o serviço estava no comando de duas mulheres que não eram administradoras. Assim, pelo que percebemos da fala do narrador, Horace perdeu seu status de poder, não por ser um ladrão, mas ser rebaixado a um cargo que duas mulheres tinham o comando.

Já a visão de Oneida construída pelo narrador masculino, é de que ela era uma moça mimada, filha de pai rico. Quando ela passa a levar o pai para essa cidadezinha, o narrador diz que ela finalmente tem algo para fazer, justificando que ela não fazia nada porque não cuidava de casa e era a empregada que assumia o serviço. Essa diferença de valores entre um homem e uma mulher assumida pelo narrador é vista também em uma comparação direta que ele faz entre pai e filha, dizendo: “Dignidade era o que ele tinha, e muita. Ela tinha alguma coisa diferente” (MUNRO, 2013, p.137).

Feito essa comparação direta, o narrador descreve Oneida pela aparência e gestos, dizendo não haver como ter pena de uma moça que é bonita e superficial. Pela descrição ele cria uma visão objetificada, diminuindo o valor de Oneida por sua aparência:

Quando ela entrava em uma loja ou até mesmo enquanto caminhava na rua, parecia que um certo espaço se abria em volta dela, pronto para tudo que ela pudesse querer ou para os cumprimentos que pudesse espargir. Ela parecia um pouco afobada, mas graciosa, pronta para rir um pouco de si própria ou da situação. Claro que ela tinha ossos bons e uma aparência luminosa, todo aquele loiro de pele e cabelo. Então talvez parecesse estranho que eu pudesse ficar com pena dela, daquele jeito dela de estar sempre sobre a superfície das coisas, confiante. Imagina eu, com pena (MUNRO, 2013, p. 157-158).

Seguindo o conto, temos a entrada da guerra e muitos dos homens e meninos sendo convocados. O protagonista não vai para a guerra porque nasceu com lábio leporino. Assim sabemos que ele passa a trabalhar em uma loja de livros. Nessa passagem em específico, também temos a visão da época em relação às mulheres, não apenas a visão do narrador. Ele diz que ainda não era bem aceito que as mulheres trabalhassem, mesmo depois da guerra, quando elas já haviam assumido vários cargos. Para um serviço confiável era preferível um homem (MUNRO, 2013, p.159).

Quando o pai falece, Oneida fica com a administração da casa. Nesse momento temos a primeira interação do narrador-personagem com Oneida. Não querendo ficar com uma casa enorme para cuidar, ela pede ajuda sobre a venda para ele quando o encontra na rua. A todo momento ele diz não ser um especialista no assunto, mas oferece uma sugestão

de venda. No entanto, Oneida ignora o que ele havia dito e vende para o primeiro comprador. Nessa interação entre os dois, temos mais uma visão do narrador sobre a mulher. Fica claro o quanto o narrador, mesmo dizendo não ser um especialista em venda de casas, que por Oneida ser mulher e não seguir o seu conselho, deixou-se levar pelos sentimentos na hora da venda e fez um péssimo investimento.

Verifica-se essa afirmação no trecho:

Aí ela foi adiante e ignorou tudo que eu tinha dito. Vendeu para o primeiro comprador que apareceu e fez isso principalmente porque ele ficou falando sem parar de como tinha adorado a casa e que queria criar seus filhos ali. Ele era a última pessoa na cidade em quem eu teria confiado, com ou sem filhos, e o preço foi lastimável (MUNRO, 2013, p. 142 e 143).

No fim, a própria casa que ela vendeu acabou destruída e transformada em um prédio de apartamentos que Oneida passa a alugar para morar. Nos trechos em relação a essa passagem, temos o narrador o tempo todo reafirmando a ingenuidade de Oneida. Essa visão que ele possui dela vem desde a infância, sendo a visão criada de que ela é uma mulher que não é inteligente o suficiente por ser rica e agora não entende como a vida funciona.

Ele passa a julgar a atitude passiva que ela teve em relação à situação. Quando Oneida muda-se para o apartamento, o narrador não entende porque ela não pediu um desconto para o homem que a tinha enganado: “Ela tinha desistido do ressentimento em relação ao proprietário e era só elogios à vista e à lavanderia no porão onde pagava com moedas toda vez que lavava roupa” (MUNRO, 2013, p. 145).

Apesar de vê-la como inferior e ingênua, os dois iniciam uma amizade. Oneida passa a ir com mais frequência na casa do narrador para conversar, assistir televisão e jantar. Nesse ponto da narrativa do conto, percebemos o conservadorismo do narrador e a sua visão limitada por uma vontade de manter as coisas como estão. Ele percebe as pessoas e a cidade mudando, mas ele tenta manter-se o mesmo. Quando Oneida aponta isso nele, o narrador fica irritado, e não enxerga o quanto ela mudou. Para ele, ela ainda não está estabelecida na vida, não percebe as mudanças e vive na hesitação e na leveza esperando a vida começar.

Mais adiante, o narrador fica doente e Oneida passa a cuidar dele, se estabelecendo na casa e o ajudando com a comida e os medicamentos. Quando ele melhora, sente um constrangimento por toda a ajuda dela. Na relação entre os dois, percebemos o quanto o narrador não consegue enxergar Oneida como uma amiga, mas também não a vê como uma amante ou namorada. O que percebemos é o narrador falando de Oneida com um distanciamento. Por sua condição de lábio leporino, ele não acha que as mulheres sentem algo por ele, mesmo Oneida não se incomodando com sua condição, ele próprio não consegue superar. O constrangimento que o narrador sente com os cuidados de Oneida está no fato dele, como um homem, ter sido cuidado por uma mulher e se ver fraco diante da situação, e também em como ele acha que ela não o vê como um homem desejável devido a sua condição. Para ele, ela o vê como um assexuado ou um filho infeliz (MUNRO, 2013, p. 152-152).

Quando o narrador melhora e Oneida volta para casa, em uma vista ela diz para ele que está com a ideia de mudar para a casa dele, já que os dois não são capazes de se cuidar sozinhos, eles poderiam pensar em morar juntos como irmãos. Nesta etapa do conto, temos a reafirmação da ideia do patriarcado, de que homens não podem ter amizades com mulheres e de que elas servem apenas para o casamento como esposas. Este é o destino das relações que as mulheres estabelecem com os homens, sendo possível ser apenas esposas, namoradas ou amantes. A relação que Oneida estabelece com o narrador nunca

foi romântica, mesmo verificando apenas a visão do homem da relação. O narrador nunca falou sobre um sentimento que transparece amor ou desejo sexual, apenas da importância que Oneida dava para sua companhia e opinião.

Assim, ao saber da ideia de Oneida e também de como ela o via como um irmão, o narrador fica com raiva, sublimando todos os sentimentos que eles construíram na relação de companheirismo. Para fugir da situação, o narrador mente para ela dizendo que não é possível eles viverem juntos porque já havia colocado a casa à venda antes de ficar doente.

O tempo todo, enquanto ela falava, eu me sentia horrível. Com raiva, com medo, estarrecido. O pior foi perto do fim, quando ela estava falando de como ninguém ia achar nada estranho naquilo. Ao mesmo tempo, eu podia entender o que ela queria dizer, e talvez concordar com ela que as pessoas se acostumaram àquilo. (...) Eu tinha me esquecido de dizer a ela. Com a doença e a confusão e tudo o mais. Mas eu tinha posto a casa à venda. A casa estava vendida (MUNRO, 2013, p. 152 e 152).

No fim do conto, com a venda da casa do narrador, temos o presságio de uma separação entre os dois. O narrador consegue um apartamento no mesmo prédio que Oneida mora, mas no térreo. Quando ele faz a visita ao apartamento que comprará, diz que passou a entender uma coisa com essa visita e logo em seguida temos ele contando que se encontrou com um homem que conheceu a vida toda e não lembrava, um homem que também mora no prédio. Esse homem pergunta se ele sabe jogar baralho e o narrador diz que sim, terminando a conversa dizendo que será bom jogar com ele.

Nessa passagem, no subtexto, entendemos o que o narrador quis dizer com: “Uma coisa eu passei a entender nessa visita, ou quando pensei nela, mais tarde” (MUNRO, 2013, p.154). Ao se ver tão empolgado com a presença desse homem ele percebe que estabelecer uma amizade com outro homem é melhor do que com Oneida que é uma mulher.

Para ele, Oneida já não era mais a mulher que havia conhecido. Agora, ele queria rejeitá-la como achou que ela estava rejeitando-o ao propor que morassem juntos. Ele começa a achá-la feia, envelhecida, sem o seu aspecto luminoso e jovial (MUNRO, 2013, p.154). No entanto, quando ela aparece para visitá-lo enquanto encaixota as coisas para levar para a casa nova, percebemos que a visão que o homem tinha de uma Oneida mais velha e feia não era a mesma da realidade. Ele percebe agora uma mulher arrumada e com a cor do cabelo diferente indo viajar para uma ilha onde mora uma amiga. No fim, então, há a separação dos dois com cada um seguindo seu caminho.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que Alice Munro faz no conto é nos dar a visão de um homem preso na sua condição de lábio leporino, e por ser esse homem “incompleto”, ele fica incapaz de estabelecer conexões verdadeiras. O narrador é um homem que viu a mãe com medo de casar novamente e gerar novos filhos como ele; é um homem rejeitado pelo exército devido a sua condição, vive isolado, é incapaz de aceitar a ajuda de alguém, principalmente de uma mulher e não consegue estabelecer uma relação com a única pessoa que não vê um problema em sua condição.

A visão patriarcal que o narrador tem quando faz comparações entre outros homens e Oneida, entre ele e Oneida é para tentar se ver superior como um homem “normal” seria. O narrador é orgulhoso demais para se desfazer das próprias ideias geradas pela sociedade que vive. Oneida é o oposto da visão que ele tenta construir dela, ela não é a mulher rica e mimada que ele diz, nem a ingênua e desatenta que não sabe comprar uma casa. Oneida é uma mulher tentando mudar, fazer as coisas conforme deseja e sente. Não temos o seu

ponto de vista no conto, mas se ela tenta mudar foi porque a reputação do seu pai não foi agradável com ela. Se ela busca aconselhamento, foi porque a educação no colégio para meninas talvez não tenha sido a melhor. Se ela quer construir uma relação de amizade com um homem e morar com ele, é porque ela não acredita que o destino das mulheres seja apenas o casamento firmado na igreja e confirmado por quem está de fora. Ela vive a vida como acha que deve viver.

A autora explora muito bem a relação entre os dois personagens, e mostra que é possível ver muito sobre a vida das mulheres a partir do que os homens falam sobre elas. No entanto, também é possível perceber o quanto a questão de sexo e gênero está na visão dos homens e na sua necessidade de ter ou sentir poder. A autora demonstra isso ao recorrer ao narrador. Ao entender a ferramenta dos pontos de vista e de quem fala o que em uma história para enfatizar a condição das mulheres. Construindo uma oposição de como elas são vistas e de quem elas realmente são, fazendo refletir sobre a ideia do Outro que o patriarcado usa como arma de poder contra as mulheres para diminuí-las e subjugar-las como sujeitos.

7. REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução Sergio Millet. - 2.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1 Ed. Editora Brasiliense S.A., 1987.

BARTHES, Roland. Introdução a análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Roland Barthes [et al.] Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 7.ed. Prudentópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2011.

GARCIA, Carla Cristina. Fronteira do feminismo: teorias e práticas decoloniais. In: (orgs.) PEREIRA, Beatriz; MELO, Mônica de; (coords.) PIMENTEL, Silvia; ARAÚJO, Siméria de Melo. **Raça e Gênero: discriminações, interseccionalidades e resistências**. São Paulo: EDUC, 2020.

LAMAS, Marta. Usos, dificultades y posibilidades de La categoria “gênero”. In _____.(org). **El género. La construction cultural de la diferença sexual**. México: Peug/UNAM, 1996. P. 327-366.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

MUNRO, Alice. **Vida Querida**. Tradução de Caetano W. Galindo. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA, Felipe Monteiro de; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Contos de Alice Munro sob a lente da Ginocrítica**. IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 24, n. 2, p. 42-52, jul./dez. 2020.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol.20, nº 2, jul./dez. 1995.

SCOTT, Joan. Relendo a História do feminismo. In: **Cidadã Paradoxal: As feministas francesas e os direitos do homem**. Tradução Élvio Antônio Funck. Florianópolis. Mulheres, 2002.

SOUZA, Flávia Roberta Menezes de. **Tipos de narrador e novas discussões em narratologia**. Nova Revista Amazônica. Ano V. Volume 3. Setembro, 2017.

THACKER, Robert. **Estilo MLA: Alice Munro – Biográfica**. NobelPrize.org. Extensão do Prêmio Nobel AB 2023. Seg. 18 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/biographical/>>

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa** / Roland Barthes [et al.] Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 7.ed. Prudentópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2011.

PELO DIREITO DE HABITAR: RESISTÊNCIA NEGRA EM *TORTO ARADO* DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

Stephane Thayane dos Santos Serejo (UFMA)¹
Maria Aracy Bonfim (UFMA)²

1. INTRODUÇÃO

Itamar Vieira Junior nasceu em Salvador, Bahia, em 6 de agosto de 1979. É geógrafo e doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com tese defendida em antropologia, sobre a formação de comunidades quilombolas no Nordeste. Trabalhou no Maranhão, de 2006 a 2009, como servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), onde desenvolveu atividade de regularização de territórios quilombolas. Com uma bagagem de conhecimento e experiências extensa, adquiridos por meio de sua história pessoal e profissional, ele escreveu a obra *Torto Arado*, publicada em 2019, e que lhe rendeu o Prêmio Leya de 2018, o Prêmio Jabuti e o Prêmio Oceanos de 2020.

Em *Torto Arado* (2019), Vieira Junior dá voz às personagens descendentes de Negros escravizados, que viviam em regime de servidão, trabalhando em condições análogas à escravidão. O autor narra a história de pessoas que passaram por conflitos de direito sobre a terra onde cultivaram seu alimento, criaram seus filhos e enterraram seus mortos. Neste trabalho, analisamos a obra *Torto Arado* (2019), de Vieira Junior, a fim de discutir como as práticas de resistência dos Negros escravizados e de seus descendentes se conectam ao pensamento decolonial, além de refletir sobre a importância da literatura como instrumento de denúncia que dá voz às histórias de experiências e sofrimentos de um povo explorado e silenciado, esvaziado de sua cultura e história.

Para tanto, exploraremos o contexto histórico do colonialismo e do pós-colonialismo, além de trazer um recorte do Brasil da década de 1950 a 1960, por se tratar de um período possivelmente próximo aos fatos narrados no romance, e por destoar da realidade do Brasil apresentada por Itamar em sua obra. Assim, este trabalho embasou-se teoricamente nas acepções dos estudos sobre colonialidade e decolonialidade, de acordo com Malcom Ferdinand (2022), Aníbal Quijano (1992, 2005), Walter Dignolo (2017), Albert Memmi (2007), Catherine Walsh (2009), Luciana Ballestrin (20013), Joaze Bernardino Costa e Ramón Grosfoguel (2016).

2. O HABITAR COLONIAL E A POLÍTICA DO PORÃO

Entre os séculos XVI e XIX, mais de 12 milhões de africanos foram sequestrados e transportados em navios “negreiros” e confinados no porão e no convés inferior dessas embarcações. Durante as travessias, muitos pereceram devido aos diversos tipos de violência que enfrentaram. Ao desembarcarem em terras estrangeiras, aqueles que sobreviveram à massacrante jornada não encontraram a liberdade, pois na saída física do porão do navio negreiro, as plantações da terra colonizada, a exploração de seus corpos e

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras/CCH da Universidade Federal do Maranhão; Graduação em Letras Português/Espanhol – UFMA; E-mail: stephane.serejo@discente.ufma.br

² Professora Doutora, no Programa de pós-graduação em Letras da UFMA e da UEMA. E-mail: maria.aracy@ufma.br

novas formas de torturas, se tornavam o seu novo cárcere. Dessa forma, estavam eles, novamente, subjugados à impotente situação, como novamente no “porão”.

Segundo Malcom Ferdinand, engenheiro ambiental martinicano e autor do livro *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (2022), a história da colonização e da escravidão é o ponto de partida da maneira violenta de habitar a terra, sendo o habitar colonial uma engenharia dos humanos que assume três características principais: a propriedade privada da terra; o estabelecimento da *plantation* e a exploração massiva de seres humanos.

O primeiro traço do hábitat colonial foi a instituição da propriedade privada da terra. Algumas parcelas de terra foram concedidas a indivíduos – homens – para que as cultivassem. [...] O segundo traço principal do hábitat colonial foi o estabelecimento da *plantation* como forma primordial de ocupação: um conjunto que compreendia o campo cultivado, as oficinas e o engenho, a casa-grande e as senzalas. [...] Por fim, o terceiro traço fundamental desse hábitat colonial foi a exploração massiva de seres humanos por meio de um modo de organização hierárquica da produção, que colocava em cena um senhor e criados (Ferdinand, 2022, p. 53-54).

De acordo com Ferdinand, a ganância dos colonizadores configurou a maneira como a terra é habitada. Ela foi repartida, privatizada, explorada e devastada. No Brasil, as principais *plantations* (cultivos) foram a cana-de-açúcar, o café e o algodão. Nesses campos cultivados, se estabeleceu a ocupação das terras e a exploração da mão de obra escravizada. Desenvolveu-se, assim, uma hierarquia entre os senhores de engenho, os “verdadeiros habitantes”, que ocupam a casa-grande, e os escravizados, aqueles que não habitam, e que ocupam as senzalas. Sobre a habitação da terra colonizada e as fronteiras que por ela foram determinadas, Ferdinand (2022) explica que:

As parcelas de florestas desbravadas [*défrichées*] para plantar tabaco ou cana-de-açúcar foram designadas como terras “habitadas” [*“habituées”*]. As casas dos colonizadores escravagistas nas imediações das plantações foram chamadas – e o são ainda hoje – “habitações” ou “*bitations*”, em crioulo. O ocupante homem de uma dessas habitações é, então, chamado de “habitante”. Assim, o habitar colonial apoiou-se num conjunto de ações que determinam as fronteiras entre os que habitam e os que não habitam (Ferdinand, 2022, p. 48).

Ferdinand nos diz que o habitar colonial recusa o outro, não deixa possibilidade para que esse outro, que é diferente do “eu”, habite. Assim, esse outro é colocado no “porão do mundo”. Enquanto na colonização, da natureza arrancaram as árvores e extraíram os minérios, dos Negros escravizados arrancaram a cultura, as crenças, os saberes, as práticas agrícolas e artísticas, seus direitos. Ao Negro foi rejeitado um conjunto de instituições públicas e políticas, onde se constrói e se organiza o mundo. Tudo foi negado àqueles que não podiam habitar. O Negro escravizado não é senhor de sua pessoa nem de seu corpo, não é senhor da terra que habita, nem do alimento que cultiva.

O Colonialismo e a sua política do porão fizeram com que os escravizados se tornassem “seres que não são nem estrangeiros nem cidadãos, seres designados para o porão” (Ferdinand 2022, p. 162). A política do porão é um sistema que tem como finalidade manter os humanos escravizados, alienados em relação ao mundo. Como explica Ferdinand, “é a engenharia de seres separados de seus pertencimentos ancestrais, da terra que eles cultivam, da natureza com a qual convivem e do mundo que percorrem” (2022, p. 78). Trata-se de uma política que, ao dividir as pessoas por hierarquias, recusa a alguns a mesma dignidade e direitos que confere a outros. Tinha objetivos claros, suas práticas de habitação e extração das riquezas das terras colonizadas visavam apenas o lucro. E um

sistema que havia sido implantado há séculos e funcionava para o benefício dos colonizadores não faria uma transição fácil e harmoniosa subitamente. Portanto, a lei de abolição da escravidão deu aos negros escravizados uma liberdade incompleta. Pois o racismo, a hierarquia e o pensamento de superioridade, assim como os traumas e as feridas, já estavam enraizados.

Os ex-escravizados e seus descendentes não tinham lugar na sociedade. Por isso, a exploração foi mantida por meio de diferentes formas de trabalho, dentre elas a servidão por contrato, na qual o “cidadão” seria um trabalhador “livre”, que trocava seus serviços por uma moradia precária e temporária, e pela comida que ele mesmo plantava. Sobre a transição do regime de escravidão para o de trabalho livre, Roberto Damatta (2003) nos diz que:

Se o sistema transitou do regime de escravidão para o de trabalho livre, ele continuava domesticando (ou “aculturando”) as pressões políticas e sociais. Assim, escravos foram transformados em “cidadãos” (e sobretudo em dependentes e clientes) e os senhores em patrões. A velha e implacável hierarquia formal cedeu lugar às práticas sociais inspiradas numa nova agenda política fundada na modernidade inglesa e, sobretudo, francesa, com a sua bem conhecida agenda de liberdade, igualdade e fraternidade, mas os laços entre superiores e subordinados permaneciam (e até mesmo ampliavam-se), como faziam prova os sobrados e a sua clientela residente e inventora dos mucambos (Damatta, [2003], p. 9-10).

De acordo com Damatta (2003) e Ferdinand (2022), a escravidão apenas transitou para uma configuração moderna de opressão. Ela permanece uma parte inseparável de uma organização econômica que visa ao enriquecimento de uma minoria, a elite mercantil. E a mão de obra ainda é Negra, consequência de séculos de subjugação, alienação e abandono. Por causa do Colonialismo, o povo Negro ainda hoje, sofre com o racismo, pobreza, violência e fome.

3. LUTA E RESISTÊNCIA NEGRA NA HISTÓRIA: SAÍDAS DO PORÃO

Desde que pisaram no continente americano, os negros escravizados praticaram diversas formas de resistência. O envenenamento de animais, as doenças fingidas, os quilombos, as danças, os cantos, os pratos que preparavam e suas práticas espirituais simbolizavam a sua resistência e dificultavam o projeto do colonizador. Segundo Ferdinand (2022, p.76), essas práticas lhes possibilitavam constituir “*espaços de si no interior de um mundo organizado e governado pelo outro*”. Foram essas as formas que os Negros escravizados usaram para poderem experienciar pequenos momentos de liberdade, enquanto aos poucos buscavam a saída do “porão”.

Uma das primeiras experiências de liberdade que tiveram foi com os jardins crioulos, quando receberam autorização para cultivar sua própria comida. Nos jardins crioulos, eles puderam desenvolver uma criatividade agrícola própria. Outra maneira que os Negros encontraram para resistir ao mundo colonial foi o *aquilombamento*. Segundo Ferdinand, foram os quilombos que lhes permitiram encontrar uma nova forma de liberdade:

Os quilombolas podem, então, elaborar as práticas agrícolas e inventar as artes culinárias que alimentarão seus corpos físico e metafísico. Longe das monoculturas das *plantations*, os quilombolas adquirem novamente essa responsabilidade por seu corpo. Eles colocam em ação as primeiras utopias anticoloniais e antiescravistas modernas mostrando este fato marcante: por meio do cuidado e do amor dedicados à Mãe Terra é possível redescobrir seu corpo,

explorar sua humanidade e se emancipar do Plantationoceno e de suas escravidões. (Ferdinand, 2022, p. 174)

Por muito tempo, estes foram os meios que os Negros puderam utilizar para ensaiar uma saída do “porão do mundo”. Os quilombos, por exemplo, lhes possibilitaram ter um lugar para si, tonarem-se “nativos”, redescobrir um “eu” e um “nós”. Conhecer a si mesmo e desenvolver uma comunidade. No quilombo, o Negro encontrou uma nova forma de liberdade, de pertencimento ao mundo, por meio da participação e da organização de uma vida coletiva.

3.1. PENSAMENTO DECOLONIAL E FRONTEIRIÇO: REINVENTADO A HISTÓRIA DO POVO NEGRO

Para compreendermos a decolonialidade, primeiro devemos entender as noções de pós-colonialismo. De acordo com Luciana Ballestrin (2013), existem duas concepções possíveis sobre o pós-colonialismo. A primeira se refere “ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado ‘terceiro mundo’, a partir da metade do século XX” (p. 90). Ou seja, ao período em que os povos colonizados se libertaram do sistema político imperialista. Já a segunda concepção diz respeito “a um conjunto de contribuições teóricas, oriundas principalmente dos estudos literários e culturais” (p. 90). Se trata de uma linha de pensamento teórica e discursiva que aborda as experiências coloniais com o objetivo de promover a decolonialidade.

Agora que sabemos o que significa pós-colonialismo, partiremos para a compreensão dos termos descolonialidade e decolonialidade, que, embora pareçam sinônimos, possuem suas diferenças. Para abordar essa diferença, primeiro precisamos compreender os significados atribuídos aos termos colonialismo e colonialidade. O colonialismo, segundo Aníbal Quijano (1992), é a relação de dominação direta, política, social e cultural estabelecida pelos europeus sobre os povos conquistados. Entretanto, ele argumenta que o fim das administrações coloniais e o surgimento dos Estados-nação não encerraram essa relação de dominação. Acredita-se, como afirma o autor, que a estrutura de poder colonial ainda persiste por meio do que se denominou como colonialidade. Portanto, descolonialidade seria uma contraposição ao colonialismo, enquanto decolonialidade seria uma contraposição à colonialidade.

De acordo com Quijano (1992), os três alicerces da colonialidade, que permitem que o sistema colonial ainda perdure são: a “racialização”, o “eurocentrismo” e a criação dos “Estados-nação”. O primeiro destes alicerces, a “racialização”, trata-se de um processo que colocou todos os povos colonizados em categorias, classificadas por raça e etnia; O segundo alicerce da colonialidade é o “eurocentrismo”, que além de controlar a produção, também controla o conhecimento e as subjetividades, subordinando as outras culturas à sua própria, que é mais “atrativa” e superior, assim, um modelo de cultura universal.

O terceiro alicerce está na criação dos “Estados-nação”, que segundo Catherine Walsh (2009, p. 191), foram estabelecidos por meio da literatura, pensamento filosófico e arte. Considerados como a base da sociedade civilizada, letrada e moderna. Além disso, nesse processo de civilização, utilizando o discurso de superação da “barbárie”, se promoveu a elevação à brancura por meio da mestiçagem. Assim, se pretendia criar “Estados-nação” que fossem hegemonias raciais e culturais. Walsh (2009) ainda nos diz que a América Latina não está constituída nessa “modernidade”, pois como o eurocentrismo foi instalado como a única perspectiva de conhecimento, surge, então, o pressuposto de que na América Latina não há produção intelectual, e por isso, se cria uma visão de que é um lugar não civilizado, subalterno e inferior.

A decolonialidade não aceita essa cosmovisão de mundo que exclui os povos explorados e silenciados. Dessa forma, a decolonialidade se difere da descolonialidade, pois surge como uma forma de resistência à opressão da colonialidade. Segundo Walter Mignolo (2017), a decolonialidade é um paradigma que luta por fomentar a divulgação de outra interpretação que expõe uma visão silenciada dos acontecimentos históricos e que critica a ideologia imperial que se apresenta como a única e verdadeira interpretação dos fatos. Trata-se de um pensamento que busca descentralizar a verdade europeia, a história contada pelo olhar do colonizador.

De acordo com Walsh (2009, p. 14-15): “*Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas.*”³ Isso significa que a decolonialidade é uma luta constante, que busca visibilizar os lugares de exterioridade, também conhecidos como fronteiriços, trazendo assim construções alternativas de conhecimento.

Já Mignolo (2017, p. 29), afirma que “o pensamento fronteiriço que conduz à opção decolonial está se convertendo em uma forma de ser, pensar e fazer da sociedade política global.” Assim, o pensamento decolonial ou fronteiriço permite ao indivíduo compreender-se como racializado, a encontrar seu lugar de fala, de sujeito que reinventa a própria história, que busca novas possibilidades de existir e que resiste ao se inserir nos espaços que lhe foram negados.

Entretanto, segundo Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), a decolonialidade não é uma prática de oposição e intervenção que surgiu no pós-colonialismo. Ela “[...] surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais.” (2016, p. 17) Portanto, a decolonialidade, além de ser uma opção epistemológica, é ainda um modo de viver e enxergar o mundo, além de abarcar todas as práticas de resistência contra a colonialidade, sistema de opressão fundado no imperialismo/colonialismo.

4. CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL DA DÉCADA DE 1950 A 1960

Nas décadas de 1940 a 1960 o Brasil passava por uma experiência democrática e vivia os seus “anos dourados”, sobretudo com a eleição de Juscelino Kubitschek, que foi eleito em 31 de janeiro de 1956 e ficou no poder até 31 de janeiro de 1961. De acordo com Vânia Maria Losada Moreira (2006), o presidente Kubitschek havia tomado para si diversos desafios como:

(...) governar estritamente dentro dos limites constitucionais e democráticos; acelerar o desenvolvimento econômico, implantando novas indústrias e prometendo fazer em cinco anos o que levaria cinquenta; e integrar a nacionalidade, antiga aspiração herdada dos portugueses, construindo a nova capital e estradas da floresta amazônica, das chapadas do Oeste e das grandes cidades litorâneas convergiram em Brasília, no Planalto Central do país. Resumia seu governo com as ideias de movimento, ação e desenvolvimento (Moreira, 2006, p. 157).

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, o Brasil experimentou um significativo desenvolvimento econômico. O presidente obteve sucesso com o seu “Plano de Metas”, um projeto de melhoria da infraestrutura do país, com trinta objetivos agrupados em cinco setores: energia, transporte, indústria, educação e alimentação. Os setores de energia e transporte foram priorizados, impulsionando o crescimento de diversas

³ O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua no qual podemos identificar, tornar visíveis e encorajar “lugares” de exterioridade e construções alternativas. [Tradução nossa]

indústrias. O país então vivenciou uma época que ficou conhecida como os “anos dourados”, período em que a classe média brasileira experimentou o *American Way of Life*⁴, consumindo produtos culturais internacionais, assim como os nacionais, por meio da expansão das emissoras de rádio e de televisão brasileiras. Além disso, uma nova capital foi construída, atraindo pessoas de vários cantos do país em busca de emprego e oportunidades.

Segundo Moreira (2006, p. 157-158), o maior compromisso do presidente “foi acelerar as transformações e o crescimento econômico do “gigante adormecido” para transformá-lo em uma nação próspera em todos os quadrantes de seu território e, sobretudo, para todos os seus habitantes.” Mas devemos nos perguntar: terá sido esse um Brasil próspero para todos? O Brasil de Kubitschek, próspero e desenvolvido, não alcançou toda sua população. Em contraste a esse Brasil existe um outro, daqueles que foram jogados no porão, ou em um “quarto de despejo”, como bem narra Carolina Maria de Jesus ao descrever como se sente um “objeto fora de uso”, quando está na favela, “digno de estar num quarto de despejo” (1960, p. 33).

A obra de Carolina, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), é como uma autobiografia que evidencia o contraste entre o Brasil dos ricos e o Brasil do pobre favelado. Carolina, por meio de seus diários, expõe a realidade dos negros favelados no Brasil durante os “anos dourados”, abordando temas como fome, miséria e violência. As escritas de Carolina nos revelam que, quase um século após a lei que declara extinta a escravidão no Brasil, a posição social do Negro e dos racializados ainda é de subalternidade. Marginalizados, são obrigados a viver longe da cidade, encontrando seu destino nos campos, nos cortiços, nas favelas e nas periferias.

Ao contrário da obra de cunho autobiográfico de Carolina Maria de Jesus, *Torto Arado* (2019), de Vieira Junior, é uma obra de ficção que apresenta um retrato autêntico da vida do trabalhador rural brasileiro por volta das décadas de 1950, 1960. Ela nos transporta para um Brasil profundo, distante da realidade das grandes cidades, onde a modernidade não havia chegado e os costumes permaneciam primitivos e apegados ao colonialismo. Em relação à sua escrita, Vieira Junior (2020) afirma não ter incorporado apenas elementos fictícios. Em suas palavras: “Ali há muito do mundo, conhecimento que adquiri com meus estudos de geografia [...] os métodos antropológicos e etnográficos, sobretudo, me permitiram estudar as personagens como sujeitos plenos de vida.” Dessa forma, *Torto Arado* aborda as consequências do legado colonial na vida dos Negros e racializados, evidenciando que pouco tempo após a abolição da escravidão, eles permaneciam abandonados no porão do mundo, pois sua realidade ainda era humilhante e desumana.

5. TORTO ARADO: PELO DIREITO DE HABITAR

Torto Arado (2019) se passa em uma fazenda chamada Água Negra, localizada na Chapada Diamantina, interior da Bahia. O romance de Itamar Vieira Junior se distribui em três partes, “Fio de corte”, “Torto Arado” e “Rio de Sangue”. As personagens centrais do romance são as irmãs Bibiana e Belonísia, que narram individualmente a primeira e a segunda parte do romance. Além das irmãs, outra personagem feminina ganha espaço e voz: a entidade onisciente Santa Rita Pescadeira, que narra a terceira parte da obra.

O tempo cronológico da narrativa de *Torto Arado* não é claro. Segundo Vieira Junior (2020), o tempo não foi especificado porque a obra fala de permanências no campo

⁴ De acordo com Wagner Pinheiro Pereira, o *american way of life* é um estilo de vida propagado pelo cinema americano. Ele diz que “o conceito de *american way of life* procura legitimar o sistema econômico e social dos EUA e a sua política oficial de exploração e agressão imperialistas” (2012, p. 220).

brasileiro e porque o autor queria que o leitor descobrisse que a história alcança também os dias de hoje. Entretanto, com as informações oferecidas na narrativa, pudemos realizar um cálculo aproximado desse tempo. A personagem Belonísia menciona que seu pai teria nascido quase trinta anos após a abolição da escravidão. Considerando que a abolição aconteceu em 1888, é possível que Zeca Chapéu Grande, pai de Belonísia, tenha nascido por volta de 1912. Portanto, acreditamos que os principais acontecimentos da narrativa se passaram nas décadas de 1950 e 1960, antes que a lei de abolição completasse um século, durante o período em que o país experienciava seus melhores anos.

Nos anos 1950, com o governo de Juscelino Kubitschek, os setores de energia, transporte, indústria, educação e alimentação passaram a ser priorizados, transformando o Brasil em uma nação com grande potencial de desenvolvimento. Entretanto, apenas uma pequena parcela da população se beneficiou desse progresso. A parte do país, esquecida pela modernidade, está bem representada na obra *Torto Arado*, que nos apresenta um Brasil profundo, rural, e ainda apegado às práticas e costumes dos tempos da escravidão. Ao ler suas páginas, nos deparamos com uma narrativa que nos faz recordar o passado e refletir sobre o presente.

A obra de Vieira Junior nos mostra uma estrutura desenhada no Colonialismo, a relação de poder hierárquica que naturaliza a opressão. Percebemos essa hierarquia ao observar o contraste entre aqueles que vivem nas casas de alvenaria, a casa dos senhores, e aqueles que não podem habitar, os que vivem em casas temporárias, de barro. Porém, *Torto Arado*, também é uma obra que fala sobre resistência e luta. Itamar conta a história de personagens que trazem no corpo a memória de seu povo, que fizeram da fazenda onde trabalhavam o seu lar. Pessoas que resistiram à opressão, alguns até com a própria vida.

Quando falamos em resistência negra, nos referimos a qualquer ato que vá contra o sistema de opressão criado pelo colonizador. Portanto, a primeira forma de resistência apresentada por Itamar em *Torto Arado* foi o *aquilombamento*. Como bem declara Zezé, filho de Zeca Chapéu Grande e irmão de Bibiana e Belonísia: “Somos quilombolas”. Ele expressa essas palavras ao questionar a maneira como viviam, negados do direito de habitar: “Não podemos mais viver assim. Temos direito à terra” (Vieira Junior, 2019, p. 187).

Os trabalhadores da fazenda Água Negra, em sua maioria Negros e racializados, mantinham viva uma cultura própria. Por exemplo, a religião que cultuavam, conhecida como Jarê, “candomblé de caboclos”, é uma prática religiosa que se originou na Chapada Diamantina, provavelmente no século XIX, trazido para a região pelos africanos nagô, e que mistura o kardecismo⁵ influências africanas e indígenas. Na obra, era Zeca Chapéu Grande, pai de Bibiana e Belonísia, o curador de Jarê. As famílias de Água Negra o procuravam para restituir a saúde do corpo e do espírito. Além disso, a maneira como se relacionavam com a natureza, os jardins crioulos onde plantavam a comida que consumiam, as danças, as festas e as rezas, são exemplos de como a comunidade havia preservado o conhecimento dos seus antepassados, sua ancestralidade. Eles eram, portanto, quilombolas, resistentes ao sistema colonial. Sobre as práticas de resistências do Negro escravizado que permitiram a sobrevivência das culturas africanas nas colônias, Ferdinand (2022) nos relata que:

Modificados ou reinventados, crenças, saberes, artes e práticas agrícolas persistiram nas Américas negras. A introdução de variedades africanas de arroz, levadas às escondidas nos cabelos de uma mulher Preta, segundo as lendas dos quilombolas, os ritos do candomblé brasileiro, do vodu haitiano ou da santeria

⁵ [Religião] Doutrina religiosa cujos preceitos afirmam ser possível a reencarnação do espírito, formulada por Allan Kardec.

cubana ou, ainda, as artes marciais do *danmyé* na Martinica ou da capoeira no Brasil atestam a sobrevivência de culturas africanas que oferecem espaços de resistência. (Ferdinand, 2022, p. 74)

O Negro escravizado era desumanizado, esvaziado de sua cultura, sua história, seus direitos, sendo visto como um objeto, com o único propósito de servir. Portanto, a história e a cultura desse povo residem no seu corpo. O que permanece da cultura de origem africana no Brasil, hoje, foi por causa da resistência, dos quilombos, da memória e da luta que se tornou coletiva. Todas as formas de resistência se configuram em uma tentativa de deixar o “porão do mundo” e “habitar a terra”. De acordo com Ferdinand, a saída do porão é o gesto de emancipação do navio negreiro, é buscar por sua identidade, reconstruir sua história, sua cultura e se tornar parte do mundo que lhe foi recusado.

O navio negreiro “criou” seres que não são nem estrangeiros nem cidadãos verdadeiros, seres designados para o porão, cuja principal estrangeiridade é serem inadmissíveis no convés do mundo. O negreiro desembarca Negros em um fora-do-mundo, sem tocar na Terra. [...] o gesto de emancipação do navio negreiro é triplo. Trata-se de reconstruir uma estima saudável de si e de seu corpo, uma identidade, uma história, uma cultura diante da aculturação do navio negreiro; de tocar na terra depois da alienação da sociedade colonial; e de tornar-se parte do mundo recusado aos escravizados. (Ferdinand, 2022, p. 162)

Por meio do romance de Vieira Junior, podemos perceber que a política do porão ainda se encontra vigente. Como diz Santa Rita Pescadeira, uma personagem onisciente que narra o terceiro capítulo da obra, “meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa. Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles” (Vieira Junior, 2019, p. 204). Desabrigados, sem emprego e alienados pela sociedade fundada no colonialismo, os Negros libertos, que buscavam trabalho no campo, não tiveram outra opção senão aceitar contratos de servidão com os donos das fazendas. Dessa forma, ao Negro foi dada uma “liberdade” incompleta, pois o novo contexto ainda permitia a exploração de seus corpos e a privação de seus direitos.

Na fazenda Água Negra, se exigia que os trabalhadores dessem o “seu suor pela plantação”, isto é, trabalhar até o esgotamento e ser grato por isso, pois o bondoso patrão lhes dava moradia e uma pequena roça para plantar. Podemos perceber essa prática de exploração na fala de Bibiana, ao narrar sobre a vida na fazenda na primeira parte do livro:

O gerente queria trazer gente que “trabalhe muito” e “que não tenha medo de trabalho”, nas palavras de meu pai, “para dar seu suor na plantação”. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. (Vieira Junior, 2019, p. 41)

A política do porão deixava clara a posição do escravizado no mundo construído pelo colonizador. O subalterno não é dono da sua casa, da terra onde planta ou da comida que colhe. Os trabalhadores de Água Negra não podiam construir casas de alvenaria, como afirma a personagem Bibiana; eles não podiam deixar “nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra”. Só lhes era permitido construir casas de barro, pois não tinham o direito de habitar. Sobre as maneiras de habitar a terra, Ferdinand nos diz que:

as maneiras que os Negros escravizados têm de habitar a Terra diferem daquelas dos senhores, selando as desigualdades entre os que habitam as casas-grandes [*habitations*] e os que residem nas senzalas [*cases*]. A casa-grande está destinada a durar. Ela encarna o vestígio do mundo escravagista e, particularmente, o vestígio do lugar do colonizador. Esse vestígio do habitar colonial é duradouro. Hoje, as “casas-grandes” são transformadas em museus em toda a América. A senzala do escravizado, ao contrário, tem uma natureza temporária (Ferdinand, 2022, p. 82).

Ferdinand explica que a forma que os Negros escravizados habitavam a terra era diferente da dos senhores. Essa maneira de habitar, conforme ele relata, na qual a casa-grande está destinada a durar enquanto a do Negro não, reflete o apagamento da existência desse povo. O lugar do colonizador permanece, vira museu e história, enquanto o dos Negros se desmancha e se apaga com o tempo. Em *Torto Arado*, os trabalhadores da fazenda Água Negra, Negros e racializados, foram negados do direito de habitar a terra. Sua existência não importava, portanto, não deveriam deixar rastros, nada que demarcasse a sua presença naquele lugar, ou em qualquer outro. A história do negro é apagada pelo tempo, seu destino é o porão.

A luta pelo direito de habitar a terra foi outra forma de resistência apresentada por Itamar em *Torto Arado*. Os trabalhadores de Água Negra já viviam ali há muito tempo, aquele era o local onde seus filhos tinham nascido, a terra onde enterraram seus mortos. Eles haviam nutrido um laço com o lugar e sonhavam em construir casas de tijolos. Como descrito no livro, “era um desejo antigo, sufocado pelos interditos. Queriam ter casas de alvenaria. Queriam moradas que não se desfizessem com o tempo e que demarcassem de forma duradoura a relação deles com Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 255). Dessa forma, a luta pela terra tem início no segundo capítulo, quando Bibiana, que havia fugido grávida para se casar com seu primo Severo, retorna anos depois, trazendo informações adquiridas dos movimentos sindicais.

No segundo capítulo, intitulado “Torto Arado”, enquanto Severo se tornava líder da luta dos moradores de Água Negra e os convencia a buscar por seus direitos sobre a ocupação da terra onde viveram e trabalharam por toda a vida, Bibiana dava aulas na escola que haviam construído na fazenda. Essa foi a primeira construção de alvenaria que conseguiram levantar, graças a Zeca Chapéu Grande, que pleiteou a construção da escola depois de ter curado o filho do prefeito.

Meu pai não sabia nem mesmo assinar o nome, e fez o que estava ao seu alcance para trazer uma escola para a fazenda, para que aprendêssemos letra e matemática. Muitas vezes o vi tentar convencer algum vizinho que não queria que o filho fosse à escola; até concordava que o filho fosse, mas dizia que menina não precisava aprender nada de estudo (Vieira Junior, 2019, p. 96).

Zeca Chapéu Grande reconhecia a importância da educação e fez o que estava ao seu alcance para que seus filhos e filhas, assim como os filhos das famílias da comunidade, soubessem ler e escrever. Mesmo antes da construção da escola, ele já havia conseguido trazer uma professora para dar aulas às crianças da comunidade. Pois, ele acreditava que a educação permitiria que essas crianças tivessem uma vida melhor do que a que ele teve. Zeca Chapéu Grande conseguiu oferecer para aquelas crianças aquilo que lhe foi negado: acesso à educação. Um privilégio que não fazia parte da realidade daquele povo. Portanto, a presença de um professor e a construção de uma escola em Água Negra também representaram uma forma de resistência ao sistema colonialista e uma tentativa de “saída do porão”.

Os habitantes de Água Negra compreenderam o valor e a importância da educação como uma ferramenta libertadora. A educação foi uma das principais responsáveis pela

transformação da comunidade, que havia mudado seu pensamento em relação à maneira como estavam inseridos no mundo, algo que incomodava principalmente a geração mais jovem. Eles já enxergavam um futuro além do porão. Um exemplo disso é Inácio, filho de Bibiana e Severo, que decide estudar e seguir os passos do pai: “se preparou para deixar a casa da mãe. Iria estudar na cidade, se prepararia para os exames da universidade, queria ser professor. Queria participar de movimentos como o pai havia feito” (Vieira Junior, 2019, p. 257).

O desejo de habitar apenas crescia, e os jovens começaram a questionar seus pais sobre o seu direito à terra. Pais e filhos viviam em oposição dentro da mesma casa, pois a geração mais velha, alienada pelo sistema colonial, ainda se deixava humilhar e baixava a cabeça em gratidão pela morada concedida por seu opressor. Assim, para que a luta pela terra pudesse tomar forma, a geração de Bibiana e Belonísia precisou assumir a liderança na luta pelos direitos da comunidade.

Bibiana se tornou professora, enquanto Belonísia desafiava o patriarcado, aprendendo com seu pai sobre o manejo da terra e ocupando espaços que tradicionalmente eram negados às mulheres. Por sua vez, Severo se apropriou de conhecimentos sobre leis e direitos, lutando para convencer os jovens e, principalmente, os mais velhos, a resistirem e lutarem por suas casas e pelo direito de permanecerem na fazenda que constituía seu lar. Assim, os primeiros tijolos começaram a ser assentados e aos poucos a comunidade começou a ocupar seu espaço de direito.

Os filhos que trabalhavam fora passaram a enviar um pouco de dinheiro para as construções. Os mais velhos, que puderam se aposentar, começaram a comprar material à prestação na cidade. Chegavam na calada da noite com carregamentos em carrinhos de mão e carroças, para não chamar a atenção. O primeiro a assentar um tijolo foi o velho Saturnino, com a ajuda dos filhos e netos (Vieira Junior, 2019, p. 255).

Com o retorno de Severo e Bibiana, a história dos trabalhadores de Água Negra toma um novo rumo. Uma a uma, as famílias começaram a construir suas casas. Cada tijolo assentado marcava sua existência naquele lugar, sua saída do porão e sua entrada no mundo. Contudo, no desfecho do segundo capítulo, a voz de Severo é silenciada, assim como tantas outras foram no passado. No entanto, seu assassinato apenas fortaleceu a comunidade, que ao invés de se intimidar, prometeu “juntos resistiriam até o fim” (Vieira Junior, 2019, p. 256).

A luta pelo direito de habitar vai além da construção de casas de alvenaria. Habitar é se tornar visível diante das autoridades, participar e ter voz nos espaços que lhes foram negados. Em *Torto Arado*, os trabalhadores de Água Negra realizaram esses atos libertadores ao manterem vivas suas raízes ancestrais, ao buscarem por conhecimento e educação, ao lutarem por suas casas de alvenaria e ao reivindicarem um lugar de fala e de direito na sociedade que os excluía. Ao ocupar esses espaços de privilégio branco, o povo de Água Negra estava exercendo a decolonialidade, se recusando a serem excluídos e reinventando sua própria história.

Para finalizar esta análise, consideramos importante ressaltar a relação entre as irmãs, Bibiana e Belonísia. Na primeira parte do romance, aprendemos sobre como a ligação entre elas se aprofundou. Tudo começa no primeiro capítulo, “Fio de corte”. Bibiana narra que ao brincarem curiosamente com a faca de Donana, avó das meninas, uma delas se fere, enquanto a outra tem a língua mutilada. Entretanto, passado o momento de tristeza por causa da tragédia, as irmãs precisaram se adaptar e superar aquele obstáculo. Dessa forma, aquela que perdeu a voz aprendeu a se expressar com gestos largos e vibrações, enquanto a outra assumia o papel de sua intérprete.

Um vínculo que supera a relação de irmãs foi formado entre as duas, como explica Bibiana: “Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim (Vieira Junior, 2019, p. 24). Sensíveis uma à outra, compartilharam o mesmo órgão, se tornaram um só voz. A perda da língua, e consequentemente da fala, pode ser interpretada como o silenciamento da história do povo Negro. Dessa forma, podemos comparar essa ligação das irmãs pós-tragédia, mutilação da língua, com o fortalecimento da comunidade após o assassinato de Severo. Quando a tentativa de silenciamento e opressão não separa, mas une, fazendo com que os oprimidos encontrem forças na coletividade. Aqueles que foram silenciados prepararam o caminho para que o seu povo pudesse seguir, pudesse então, habitar a terra.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torto Arado (2019) é um romance que não busca apenas invocar o passado; é uma narrativa que oferece interpretações e reflexões sobre o presente, incentivando discussões sobre o trabalho desumano nas zonas rurais do país e sobre as práticas de resistência exercidas por um povo que ao longo de toda sua história foi explorado, violado e excluído do mundo.

Itamar Vieira Junior utiliza a literatura para abordar um Brasil pouco conhecido, trazendo visibilidade à luta dos desabrigados e dos sem-terra, em sua maioria Negros e racializados. A sua obra nos revela um Brasil, onde a exploração de corpos humanos, a opressão, os abusos e as violências ainda persistem, e que histórias como as de Belonísia e Bibiana são reais e contemporâneas. O trabalho escravo existe e resiste até os dias de hoje. Uma prática fundada no colonialismo e reformulada na sociedade moderna, que transformou os ex-escravos em operários dependentes do patrão.

Vieira Junior presenteia os seus leitores com uma obra rica e necessária, ao revelar uma realidade muitas vezes silenciada. *Torto Arado* dá voz aos que clamam por justiça, que lutam para serem ouvidos e reconhecidos. O romance nos incita a questionar quantas outras histórias permanecem ocultas e a debater sobre como, mesmo nos dias de hoje, pessoas Negras e racializadas continuam relegadas ao “porão do mundo”, lutando diariamente para sobreviver e verdadeiramente “habitar a terra”.

7. REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, 1, 89-117, 2013.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado, vol. 31, n.1, p.15-22, 2016.

DAMATTA, Roberto. **“O Brasil como morada”** [2003]. In: FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos. 1 ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/a, 2007. Prefácio de Jean-Paul-Sartre, Tradução de Marcelo Jacques de Moraes.

MIGNOLO, Walter. **Desafios decoloniais hoje**. Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu, vol. 1, n.1, p. 12-32, 2017.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. **“Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”**. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Brasil republicano volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 157-193, 2006.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**. São Paulo, Alameda, 2012.

PESSIN, Lucas; BARBOSA, Marlon Augusto. **Os desabrigados da história: para uma casa em Torto Arado**. Revista de estudos literários da UEMS – REVELL, vol.2, n.32, p. 263-288, 2022.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad-razionalidad**. In H. Bonillo (Org.), Los conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO. p. 437-449, 1992.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, E. (Org). A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas. Colección Sur, Clacso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

QUIJANO, Aníbal. **“Leituras conversa com Itamar Vieira Junior, vencedor do Prêmio LeYa”**. Entrevista concedida para a TV Senado em 24/10/2020. Disponível em: Leituras conversa com Itamar Vieira Junior, vencedor do Prêmio LeYa - TV Senado. Acesso em 25/07/2023.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala, 2009.

DAS CRIATURAS QUE CRIAMOS: AS APROXIMAÇÕES ENTRE O MONSTRO COLONIAL NA LENDA DO IPUPIARA E O MONSTRO CONTEMPORÂNEO EM *A FORMA DA ÁGUA*

Millena Portela (UEMA)¹

1. INTRODUÇÃO

Os monstros são uma parte integrante da nossa sociedade e das narrativas que criamos. Desde pequenos, ouvimos histórias sobre eles, já que são comumente utilizados como figuras moralizantes. Integrantes essenciais do bojo da cultura popular; nossas lendas, mitos e folclore são compostos por diversos exemplares dessas criaturas. O interesse de estudiosos e o avanço dos estudos acerca dessas figuras, no entanto, mostrou que o monstro não existe por acaso, ele é um ser social. Logo, o monstro tem o papel de anunciador e de tradução criativa de vetores sociais, valores, preconceitos, problemáticas e, sobretudo, de representação do Outro. Com o advento da pós-modernidade, as transformações trazidas por essa virada temporal e a influência das grandes mídias e tecnologias de informações, é cada vez mais perceptível a ascensão de novas perspectivas e vozes nunca antes consideradas. Na contemporaneidade, o monstro também muda e percebemos que ele tem muito a dizer sobre nós mesmos, sobre a nossa sociedade e culturas.

Neste artigo, objetivamos analisar as aproximações entre duas criações monstruosas: o Ipuipara do folclore brasileiro e o Homem-Anfíbio (ou Homem-Peixe) da produção audiovisual *A Forma da Água* (2017) do diretor mexicano Guilherme Del Toro. Apesar de não ter revelado as inspirações por trás da construção de sua criatura, Del Toro parece ter feito sua própria releitura da lenda colonial do monstro marinho dos rios brasileiros. Por entendermos que a cultura popular se relaciona e alimenta a cultura pop, pretendemos, a partir da exposição da configuração de cada criatura, traçar os aspectos que os aproxima, além de refletir se é como o monstro contemporâneo se diferencia e se destaca, afinal, monstro e sociedade possuem uma ligação intrínseca e inquebrável.

Para tal, buscamos em Bauman (2000) (2007) e Anthony Giddens (1991) esclarecimentos sobre a pós-modernidade e suas particularidades. Com o intuito de compreendermos os conceitos de cultura e cultura popular, recorreremos as concepções dos autores Gerson Martins de Souza e Tarcísio José Pereira (2015) e José Luiz dos Santos (2006). No que diz respeito a lenda do Ipuipara e outras ricas contribuições acerca da cultura brasileira, nos valem das obras de Luiz da Câmara Cascudo (2001) (2012) bem como, a título de análise narrativa, às crônicas coloniais de Fernão Cardim (2021), Padre José de Anchieta (1997) e Pedro de Magalhães Gandavo (2008). Para a análise do monstro de Del Toro, trazemos trechos do roteiro original da obra, escrito pelo próprio produtor, em parceria com Vanessa Taylor (2008). Por fim, com auxílio das ideias expostas nos estudos de Jerome Jeffrey Cohen (1996) e Verônica Guimarães Brandão da Silva (2013), buscamos compreender o papel do monstro e o monstro contemporâneo,

¹ Mestre em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Email: lennieportela@gmail.com

2. CULTURA E CONTEMPORANEIDADE: A CULTURA É POP

Tempo e cultura sempre foram temas de grande interesse para a humanidade. Mesmo antes de estabelecermos sistemas convencionados como lógicos e padronizarmos, as nossas relações com tais temas já produzíamos reflexões básicas acerca deles. Principalmente no que diz respeito a literatura e seu universo, a relação entre tempo e cultura promove, além de grandes produções artísticas, diversos embates, críticas ferrenhas e teorias que ganham renovado folego a cada ano.

No entanto, quando se trata da pós-modernidade e, por consequência, a contemporaneidade, nos encontramos defronte a algo inteiramente novo, cheio de problemáticas, experiências e demandas nunca imaginadas. Estamos experienciando em diferentes níveis e esferas de tempo, vida, sociedade e as produções provenientes destas, o que Bauman (2000) vai denominar *liquidez*.

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. (Bauman, 2000, p. 8)

Para Bauman (2007), o advento da pós-modernidade se destaca pela velocidade e pela facilidade de liquefação, uma vez que, nela, nos livramos das limitações (e ancoragens) sólidas características do passado. Desse modo, todos os processos e relações produzidas nesse novo tempo, vida e sociedade são caracterizadas pela instantaneidade e pela fluidez.

A “vida líquida” e a “modernidade líquida” estão intimamente ligadas. A “vida líquida” é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. “Líquido-moderna” é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo (Bauman, 2007, p.7).

Há, por certo, diversas consequências do advento da pós-modernidade e da contemporaneidade, mas, talvez, nenhuma delas tenha tantas ramificações e seja tão significativa como o processo de globalização. Em relação ao tempo e ao espaço, a globalização nos apresentou uma forma inteiramente nova de concebê-lo: encurtando-o e rompendo com a lógica de limitação do passado. Na pós-modernidade não existem muitas barreiras e o tempo ganha uma nova noção: a de ganho monetário. Celulares, computadores, entre outros dispositivos e aplicativos conseguem, hoje, atingir um grande público em países de quase todas as partes do mundo em milésimos de segundos. E tudo isso se inicia com as viagens de navegações europeias, já que ao desafiar as limitações impostas pelas próprias condições de vida do passado, tal movimento de expansão iniciou outra movimentação que transformaria o mundo, integrá-lo-ia, mas, sobretudo, daria início a uma série de problemáticas singulares.

A globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa. Este é um processo dialético porque tais acontecimentos locais podem se deslocar numa direção inversa às relações muito distanciadas que os modelam (Giddens, 1991, p. 60).

Uma dessas problemáticas diz respeito a ideia de cultura, como a concebemos na atualidade e as dinâmicas envoltas nos processos gerados por ela. Por certo, sabemos que definir o que é cultura é uma tarefa árdua e que tende a gerar resultados inconclusivos. Todavia, para este trabalho, nos valeremos das concepções dos autores Gerson Martins de Souza e Tarcísio José Pereira (2015) e José Luiz dos Santos (2006). Souza e Pereira em seu livro “Cultura Popular” compreendem a cultura como: “o conjunto de formas e expressões que caracterizarão no tempo uma sociedade determinada” (p. 11). Já José Luiz dos Santos, em seu livro “O que é Cultura?” entende que esta “diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos” (p. 8). Nas obras supracitadas, os autores refletem sobre cultura a partir de suas vertentes, como a cultura popular (um dos nossos objetos de estudo) e suas relações, entendendo-a a partir do novo enfoque pós-moderno, que já lhe atribui o termo de *culturas*. Partindo desses princípios, considerando o movimento caótico da pós-modernidade e as multiplicidades naturalmente envoltas quando tratamos de cultura, a questão que remanesce é: como essa relação se dá na contemporaneidade?

Não há como refletir sobre cultura sem pensar em cultura popular, afinal, ela é uma das referências primordiais quando tratamos de tal temática e, de certa forma, possui relações bastante curiosas com a cultura produzida pela ordem dominante na contemporaneidade, a cultura de massas. Gerson Martins de Souza e Tarcísio José Pereira (2015) compreendem a cultura popular como “uma expressão que caracteriza um conjunto de elementos culturais específicos da sociedade de uma nação ou região” (p. 20). Neste tipo de cultura, segundo os autores, é observável uma fácil generalização, além de expressar uma atitude comum a várias gerações em relação a um problema social específico. O principal meio de transmissão dessa cultura deu-se a partir da oralidade, em um movimento de compartilhamento dos mais velhos para os mais novos.

A cultura popular surgiu graças à interação contínua entre pessoas de regiões diferentes e à necessidade do ser humano de se enquadrar ao seu ambiente envolvente. A sociologia e etnologia, que estudam a cultura popular, não têm como objetivo fazer juízos de valor, mas identificar as manifestações permanentes e coerentes dentro de uma nação ou comunidade.

Alguns estudiosos indicam que cada pessoa tem no seu interior a noção do que é popular, que é definido pela vertente de tradição e comunidade.

A cultura popular é influenciada pelas crenças do povo em questão e é formada graças ao contato entre indivíduos de certas regiões. Pode envolver áreas música, literatura, gastronomia, etc (Martins E Pereira, 2015, p. 20).

Por certo, a prática de transmissão e manutenção da cultura popular perdura e provavelmente seguirá desse modo. Um ponto, no entanto, que deve ser ressaltado se dá a partir da relação entre cultura e pós-modernidade. Já destacamos como o movimento pós-moderno e contemporâneo inaugura uma dinâmica temporal, espacial, existencial e social bastante diversa do que a tradição praticava até então. Desse modo, é apenas natural que façamos um exercício de reflexão sobre como se dá a coexistência entre cultura e pós-modernidade. De fato, uma das maiores preocupações dos estudiosos da cultura tem relação com o apagamento das práticas e produções tradicionais e culturais, visto a soberania das tecnologias de informação e comunicação. Por outro lado, esses meios

também super expõem e, em alguns casos, até mesmo um super compartilham algumas práticas culturais que parecem promover um *mix* entre culturas, até um ponto em que não há como definir propriamente a proveniência delas, um exemplo dessa prática pode ser encontrado na polêmica do uso de *cornrows* pelas famosas irmãs Kardashian². Na contemporaneidade não há como ser um sujeito neutro. Estamos todos os dias sendo atravessados por conteúdos midiáticos e poderosas imagens que regem não só o cotidiano compartilhado como também as nossas individualidades.

Desse modo, não é leviano apontar que a cultura, mais especificamente, a cultura popular represente um interesse para a sociedade contemporânea (a sociedade do consumo). As imagens e narrativas que a cultura popular dispõe promovem um espetáculo satisfatório, visto que produzem familiaridade instantânea (elas falam ao humano, ao povo como nenhuma outra, pois essas histórias são narrativas de formação, de crescimento, de saudosismo) e, sobretudo, um tipo de representação, reconhecimento e deslumbramento que beira a *cartarse*. A cultura popular pode (e o faz) alimentar a cultura pop, pois há complementação entre as duas, visto que embora ambas possuam como característica a veiculação de tendências sociais, a cultura popular pode reproduzir certos valores sociais estabelecidos que, por vezes, não são contestados (é comum, por exemplo, ver refletido em lendas ou causos populares valores considerados como machistas, racistas, etc.), a cultura pop pode atualizá-la, como afirma Teixeira Coelho (1993).

Há um outro componente fundamental para a existência de uma forma cultural adequada: o traço da recusa, da negação, da contestação às normas e valores estabelecidos. E se esse traço inexistente na maior parte da produção pop, ele está igualmente ausente da cultura popular, marcada pela tendência para o não questionamento. De fato, a cultura popular embora possa ser útil em seu papel de fixação e auto-reconhecimento do indivíduo dentro do grupo, não questiona sequer a si mesma, seus próprios processos e arranjos formais — necessitando por isso, para manter-se dinâmica, da complementação de fontes como a própria cultura pop (p.11).

Assim, não incomum que vejamos, como exemplos dos apontamentos de Texeira, releituras e adaptações de lendas, histórias do folclore, entre outras manifestações da cultura popular sendo adaptadas para a grande tela, decerto que sob a ótica contemporânea, que, por vezes, atualiza (de forma acertada ou não) tais obras. A questão que remanesce é: qual é essa visão? Como nós, pós-modernos, contemporâneos, instantâneos e midiáticos, concebemos os seres e monstros que assombraram gerações e gerações antes da nossa?

3. CALLING ALL THE MONSTERS: O IPUPIARA BRASILEIRO E O “HOMEM ANFÍBIO” DE DEL TORO

O terrível *Ipupiara*

² Um exemplo bastante interessante dessa problemática pode ser a discussão acerca das polêmicas “boxer braids”, popularizadas mundialmente pelas irmãs Kardashian. De um lado temos o discurso de apropriação cultural, visto que as tranças usadas pelas irmãs seriam, na verdade, *cornrows*, um estilo de trança africana bastante significativa a diversos povos do continente africano. De outro temos a alegação de que o uso das tranças por mulheres brancas (influentes na mídia) não seria apropriação cultural, já que os povos vikings também usavam tranças semelhantes e atribuíam a elas diversos significados, tornando dessa forma um produto da cultura europeia. Uma referência pontual sobre o assunto é o documentário da ELLE disponível no YouTube chamado “Braids and Appropriation in America”.

Diferente da internet, monstros não são invenções da pós-modernidade. Desde a antiguidade e, principalmente, na idade média é possível mapear as aparições monstruosas na arte, na literatura e, até mesmo, em relatos de viagens. Curiosamente, o período que ensaia um início oficial para o processo de globalização, as viagens de expedições do período das grandes navegações, parece ter sido um momento bastante frutífero para o registro de aparições dessas criaturas. Monstros e monstruosidades sempre permearam e fizeram parte do que hoje conhecemos como lendas, mitos e folclore. O registro dos navegantes, no entanto, concede a essas manifestações algo de novo: o olhar do estrangeiro que, muitas vezes, também era do colonizador. A lenda brasileira do Ipujiara, um dos nossos objetos de análise, é um excelente exemplo deste fenômeno.

Luís da Câmara Cascudo em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro” traz a definição de Teodoro Sampaio (1928, p. 227, apud Cascudo, 2000) para definir a criatura Ipujiara: “o que reside ou jaz na fonte; o que habita no fundo das águas. É o gênio das fontes, animal misterioso, que os índios davam como homem-marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavadeiras” (p. 459). Cascudo afirma que o mito do misterioso monstro marinho é um dos mais antigos do folclore brasileiro, tendo sido registrado por diversos cronistas coloniais. Para este artigo, entretanto, devemos destacar as impressões de três cronistas em especial, Fernão Cardim, Padre José de Anchieta e Pedro de Magalhães Gandavo.

Fernão Cardim em “Homens marinhos e monstros do mar”, capítulo XVI de seu *Tratado da Terra e Gente do Brasil* (2021), descreve o monstro marinho brasileiro como uma criatura aterrorizante, semelhante ao um homem, mas com um poder mortífero descomunal.

Estes homens marinhos se chamam na língua Igpupiára; têm-lhe os naturais tão grande medo que só de cuidarem nele morrem muitos, e nenhum que o vê escapa; alguns morreram já, e perguntando-lhes a causa, diziam que tinham visto este monstro; parecem-se com homens propriamente de boa estatura, mas têm os olhos muito encovados (...).

O modo que têm em matar é: abraçam-se com a pessoa tão fortemente beijando-a, e apertando-a consigo que a deixam feita toda em pedaços, ficando inteira e como a sentem morta dão alguns gemidos como de sentimento, e largando-a fogem; e se levam alguns comem-lhes somente os olhos, narizes e pontas dos dedos dos pés e mão, e as genitálias, e assim os acham de ordinário pelas praias com estas coisas menos (p. 73).

É na crônica de Cardim também que talvez encontremos um exemplo da semente do que um dia se tornaria Iara, a lenda da sereia brasileira que se baseia nos mitos indígenas, mas que é permeada pelo olhar do europeu, cuja mitologia é repleta de mulheres marinhas sedutoras, com vozes que causam encanto naqueles que as ouvem: “as fêmeas parecem mulheres, têm cabelos compridos, e são formosas; acham-se estes monstros nas barras dos rios doces” (Cardim, 2021, P. 74). Em seu livro “Geografia dos Mitos Brasileiros” (2012), Luís da Câmara Cascudo expõe sua teoria de como a associação e a fusão dessas duas criaturas deve ter acontecido. Para ele: “chegando no Brasil, o europeu encontrou uma estória vaga que falava em fantasma marinho, afogador de índio, espantando curumim. Imediatamente o português diagnosticou: é uma Sereia” (p. 135).

Não obstante os rumos que a lenda tomaria, a forma masculina e monstruosa do espírito marinho pareceu dominar as crônicas portuguesas. Ou pelo menos é que percebemos nos relatos do Padre José de Anchieta e de Pedro Magalhães Gandavo. Anchieta em “Carta de São Vicente” identifica e relata algumas das figuras do folclore

como o conhecemos hoje, o Currupira é um exemplo, assim, o aterrorizante monstro marinho não podia ficar de fora.

Ha também nos rios outros fantasmas, a que chamam *Igpupiára*, isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos Índios. Não longe de nós há um rio habitado por Cristãos, o que os Índios atravessavam outrora em pequenas canôas, que fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitas vezes afogados por eles, antes que os Cristãos para lá fossem (Anchieta, 1997, p. 34).

Em Anchieta é possível notar a manutenção da natureza assassina do monstro marinho, mas também uma nova nuance, um certo traço vitorioso parece ser anunciado. A chegada dos europeus e a presença da fé cristã, a partir da ótica de Anchieta, já estabelece um elemento capaz de fornecer condições para um embate com a criatura.

A crônica de Pedro de Magalhães Gandavo é bastante notória não só por fornecer-nos mais uma descrição do terrível homem marinho, mas também por trazer um relato da espantosa “morte” deste. Gandavo dedica o capítulo IX de seu tratado a esse episódio em específico. O português narra que tudo acontecera a noite, quando uma das indígenas veio até o filho do capitão, Baltasar Ferreira, contar que avistara a criatura e que “andava ali uma cousa tão feia, que não podia ser senão o Demônio” (2008, p. 130). Baltasar então pega a sua espada e sai à procura da criatura, acreditando, apesar do relato da moça, se tratar de um tigre ou outro animal feroz. Quando a moça aponta na direção onde vira a criatura, Baltasar confirma que se tratava, sim, do terrível monstro. Baltasar se aproxima e o monstro dá-se conta de sua presença e se aproxima. Assim, é iniciado o embate entre o português e o monstro.

Nisto conheceu o mancebo que era aquilo cousa do mar e antes que nele se metesse, acudiu com muita presteza a tomar-lhe a dianteira, e vendo o monstro que ele lhe embargava o caminho, levantou-se dianteira, direito para cima como um homem ficando sobre as barbatanas do rabo, e estando assim a par com ele, deu-lhe uma estocada pela barriga, e dando-lha no mesmo instante se desviou para uma parte com tanta velocidade, que não pôde o monstro levá-lo debaixo de si: porém não pouco afrontado, porque o grande torno de sangue que saiu da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quase ficou sem nenhuma vista: e tanto que o monstro se lançou em terra deixa o caminho que levava e assim ferido urrando com a boca aberta sem nenhum medo, remeteu a ele, e indo para o tragar a unhas, e a dentes, deu-lhe na cabeça uma cutilada muito grande, com a qual ficou já muito débil, e deixando sua vã porfia tornou então a caminhar outra vez para o mar.

(...)

O retrato deste monstro é este que no fim do presente capítulo se mostra, tirado pelo natural. Era quinze palmos de comprido e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas muito grandes como bigodes. Os índios da terra lhe chamam em sua língua ipupiara, que quer dizer demônio da água. Alguns como este se viram já nestas partes, mas acham-se raramente (Gandavo, 2008, p. 130-131).

Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 137) aponta que nas crônicas do Brasil colonial, o Ipupiara é descrito e entendido como um homem-peixe, assassino e bestial. Não há, até então, exemplos que este ser possa ter o poder de se metamorfosear em criaturas de feições encantadoras, com vozes belíssimas e formas sedutoras. O Ipupiara sob o olhar europeu é um monstro mortífero que só tem uma intenção: a de matar, “não há um só aspecto simpático no monstro marinho” (p. 137).

Não há como não mencionar a grande simbologia envolta na própria figura do Ipupiara. Segundo Câmara Cascudo (2012), percebe-se, pela análise da tentativa de alusão

às sereias europeias que Fernão Cardim tentou incutir ao Iupira em seu relato, e à insistência dos outros cronistas em atribuir-lhe o gênero masculino, que o homem-peixe-brasileiro é concebido pelo português a partir da dinâmica de aproximação com os mitos da sua própria terra. Afinal, entendemos que, pela própria natureza do processo de colonização, por mais que os europeus tenham tido contato direto e contínuo com os indígenas e tenham se proposto a fazer análises minuciosas sobre o Brasil e o costume de seus habitantes primordiais, haverá sempre a carência da sensibilidade para compreender as particularidades do outro:

O português que teve contato mais íntimo com o índio nunca lhe pôde compreender a mítica religiosa. O índio dizia que tudo nesse mundo tinha uma Mãe. Devia haver uma *Cí* para todas as espécies animais, vegetais e minerais. O Sol era a Mãe dos Vivos e não o Pai. Ainda não chegara para o ameríndio a explicação das reproduções sexuais. A Mãe bastava. Explicava. O português vinha com uma religião em que o elemento masculino era essencial. Tudo era Pai. O feminino ficava em nível secundário, tolerado, querido mesmo, mas inferior. A tríade suprema da religião católica, Pai, Filho, Espírito Santo, é masculina. O inverso da teogonia ameríndia (Cascudo, 2012, p. 137-138).

Das crônicas coloniais às narrativas da contemporaneidade, a dinâmica de compreensão do outro, do monstro, sofre uma importante mudança. Um exemplo desse fenômeno é *Homem-Anfíbio* presente na narrativa fílmica de *A forma da Água* de Guillermo Del Toro.

O sensível Homem-Anfíbio

No ano de 2017 (2018 no Brasil), em meio a série de turbulências e reviravoltas políticas e sociais pelas quais o mundo passava, o diretor mexicano Guillermo Del Toro anuncia o lançamento de *A Forma da Água*, sua mais nova obra cinematográfica. Criador, roteirista e produtor de obras excepcionais como *Hellboy* (2004), *O Labirinto do Fauno* (2006), *A Colina Escarlate* (2015), entre muitas outras, Del Toro é reconhecido por sua criatividade e olhar único, características que lhe renderam diversos prêmios de grande importância no meio cinematográfico. Todavia, foi apenas com a obra *A Forma da Água* que Del Toro finalmente é premiado com o Oscar, um feito de grande significado, visto que o cineasta foi o terceiro mexicano em toda a tradição da premiação a ser contemplado com a estatueta.

A narrativa, que se passa nos anos 60 e tem como plano de fundo a Guerra Fria, conta a história de Elisa Esposito, uma funcionária muda que presta serviços de limpeza a uma base secreta do governo norte americano. O núcleo principal da narrativa é composto por cinco outros personagens: Giles, amigo de Elisa e quem efetivamente dá voz a narrativa da moça; Zelda, amiga da jovem e sua parceira de trabalho; Dr. Robert, cientista e espião russo, encarregado de estudar o Homem-Anfíbio; Richard Strikland, principal vilão e responsável por capturar e torturar a criatura, e o Homem-Anfíbio, o monstro dos rios trazido até a base para ser estudado como um possível trunfo para os norte-americanos na guerra por possuir um sistema respiratório incomum.

GILES/NARRADOR

Se eu falasse sobre isso – se eu o fizesse – O que eu diria, eu me pergunto? Contaria sobre o tempo...? Aconteceu há muito tempo – nos últimos dias do reinado de um belo Príncipe.... Ou contaria sobre o lugar? Uma pequena cidade

próxima a costa, mas longe de todo o resto.... Ou contaria sobre ela? A princesa sem voz... (Del Toro E Taylor, 2006, p. 1, tradução nossa)³

Fiel ao estilo característico de Del Toro, o filme nos apresenta um monstro. O diretor mexicano é conhecido por dar vida a seres estranhos e perturbadores, bem como à contos extraordinários de fantasia, com doses sutis de realidade, o popular gênero do realismo mágico tão caro à cultura sul-americana. Desde a apresentação de sua obra ao grande público, Guillermo Del Toro afirmou⁴ que *A Forma da Água* é a sua narrativa mais esperançosa, um estranho conto de fadas, uma história de amor. De fato, a fotografia, a trilha sonora e o enredo burlam e subvertem toda a noção de bestialidade e incredulidade preconcebida pela presença de uma criatura monstruosa e seu impossível romance com a protagonista.

Há diversos aspectos que insurgem de *A Forma da Água*, mas, para esse artigo, gostaríamos de destacar as aproximações entre o monstro marinho da lenda brasileira Ipupiara e o Homem Anfíbio de Del Toro. Por certo, para aqueles que tiveram contato com a lenda do fantasma aquático que assombra os rios brasileiros, não há como contemplar o filme de Del Toro sem notar as semelhanças entre os monstros, principalmente quando nos deparamos com referências pontuais como as do personagem Richard, que afirma ter “arrastado aquela criatura imunda para fora da lama do rio na América do Sul por todo caminho até aqui” (Del Toro E Taylor, 2016, p. 30, tradução nossa)⁵. Não há confirmações da inspiração exata do produtor mexicano ao criar tal criatura. Alguns afirmam que o autor claramente buscou inspiração na criatura do filme “The Creature from the Black Lagoon” (1954), outros remetem ao *Yacuruna* do folclore peru-amazonense e há os que, como nós, associem ao terrível Ipupiara brasileiro. Del Toro parece ter feito uma mistura entre esses três expoentes de inspirações e criou um ser altamente intrigante.

Do Ipupirara brasileiro, o Homem-Anfíbio, ou Homem-Peixe⁶ como é nomeado no roteiro original, herdou a aparência monstruosa, a origem aquática e “primitiva” e o assombroso poder assassino. Ambas as criaturas também parecem se aproximar no quesito da incompreensão. O personagem Richard Strikland, com sua perspectiva prática, bélica e impiedosa, concebe a criatura de *A Forma da Água* tal qual o olhar colonizador dos portugueses concebeu o Ipupiara.

GENERAL HOYT

Bom Deus. É ele? (Aliás) É maior que imaginei.

STRIKLAND

Não é interessante? Feio como o pecado. Os nativos na Amazônia o adoravam

—

GENERAL HOYT

Bem — Ele com certeza não parece com um Deus agora, não é? (Del Toro E Taylor, 2016, p. 41, tradução nossa)⁷

³ Do original: GILES / NARRATOR: *If I spoke about it- If I did- what would I tell you, I wonder? Would I tell you about the time...? It happened a long time ago- in the last days of a fair Prince's reign... Or would I tell you about the place? A small city near the coast but far from everything else... Or would I tell you about her? The princess without voice...* (DEL TORO, 2016, p. 1).

⁴ O jornal *El País* publicou, em 2018, uma matéria citando uma entrevista em que o cineasta fala sobre seu mais novo filme: << https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/03/cultura/1507034978_152460.html >> Acesso em 04 de Set. 2022.

⁵ Do original: *I've dragged that filthy thing- out of the river muck in South America and all the way here-* (Del Toro E Taylor, 2016, p. 30).

⁶Do original “Fish Men”.

⁷ GENERAL HOYT: *Good God. Is that it? (matter of fact) Much bigger than I pictured.* STRICKLAND: *Ain't that something? Ugly as sin. The natives in the Amazon worshipped it-.* GENERAL HOYT: *Well- It sure doesn't look like much of a God right now, does it?* (Del Toro E Taylor, 2016, p. 41).

Dentro da narrativa, Richard Strikland representa muito bem a perspectiva tradicionalista, seu personagem não apresenta qualquer complexidade de valores: seu *background* militar não o deixa perceber o Homem-Anfíbio como algo além de seu potencial como arma vantajosa para a guerra, assim como também não o deixa perceber o Outro, o diferente, seja ele o nativo, a mulher, imigrante, o negro ou gay como um ser equivalente.

Eles eram primitivos, senhor. Jogavam oferendas dentro da água; flores, frutas, merdas como essas. Tentaram parar a broca de petróleo com arcos e flechas. Não terminou nada bem.

HOFFSTETLER

O que aconteceu? Ele está sangrando. Você não pode continuar fazendo isso –

STRICKLAND

Isso é um animal, Hoffstetler. Estou apenas mantendo-o domado (Del Toro E Taylor, 2016, p. 61, tradução nossa).⁸

É apenas a partir, principalmente, da perspectiva de Elisa, Giles e Zelda – uma mulher imigrante e muda, um homem gay e uma mulher negra – que conseguimos compreender as particularidades da criatura de Del Toro. Certamente por ocuparem um lugar social e existencial diferente do ocupado por Strikland, o da margem.

STRIKLAND

Você pode pensar que essa coisa parece humana. Anda sobre duas pernas, mas nós somos criados à imagem do Senhor. E você não acha que é assim que o Senhor é, ou acha?

ZELDA

Eu não saberia, senhor. Como o Senhor se parece.

STRIKLAND

Bem, humano, Zelda. Ele parece humano. Assim como eu.... Ou até mesmo como você. Um pouco mais como eu, penso... (Del Toro E Taylor, 2016, p. 29, tradução nossa).⁹

Desse modo, compreendemos que o Homem-Anfíbio é um monstro sensível e inteligente, capaz de aprender e se comunicar, com emoções como compaixão e dor, sentimentos como amizade e até amor, como é demonstrado por meio de seu romance com Elisa. O Homem-Anfíbio, por diversas vezes, apresenta mais humanidade do que o suposto humano primordial (homem, branco, hétero e cristão), representado por Strikland.

GILES

OK, OK, acalme-se – Vou repetir para você.

(repetindo em voz alta)

“E o que sou? Eu movo minha boca – como ele – e eu não falo – como ele. O que isso faz de mim? (Del Toro E Taylor, 2018, p. 47, tradução nossa).¹⁰

⁸ Do original: *They were primitives, sir. Tossed offerings into the water; flowers, fruits, crap like that... Tried to stop the oil drill with bows and arrows. That didn't end too well. HOFFSTETLER: What happened? He's bleeding. You cannot keep doing this-. STRICKLAND: It's an animal, Hoffstetler. Just keeping it tame* (Del Toro E Talor, 2016, p. 61).

⁹ Do original: *STRICKLAND (CONT'D): You may think that thing looks human- Stands on two legs, but we're created in the Lord's image. And you don't think that's what the Lord looks like, do you? ZELDA: I wouldn't know, Sir. What the Lord looks like. STRICKLAND: Well, human, Zelda. He looks like a human. Just like me... Or even you. A little more like me, I guess... (DEL TORO E TALOR, 2016, p. 29)*

¹⁰ Do original: *GILES (CONT'D): OK, OK, calm down- I'll repeat it to you. (repeating out loud) "And what am I? I move my mouth - like him- and I make no sound- like him. What does that make me?" (DEL TORO E TALOR, 2016, p. 47).*

O paralelo entre o que compõe a natureza humana e o que faz um monstro permeia toda a narrativa de Del Toro: afinal, a ótica contemporânea do diretor mexicano, além de sua própria perspectiva (que é a de um sujeito à margem vivendo em uma sociedade que os invisibiliza e os transforma em sub-humanos) fornece não só uma nova roupagem, a atualização da lenda do homem-peixe, o terrível fantasma marinho, mas uma pista sobre a própria sociedade contemporânea e seus sujeitos.

4. INTERLÚDIO: DA CONFIGURAÇÃO DO MONSTRO CONTEMPORÂNEO

“Vivemos em um tempo de monstros”¹¹(1996, p. vii), afirma o estudioso Jeffrey Jerome Cohen. Já mencionamos que a história da humanidade é permeada por monstros e contos de monstruosidade, mas talvez a contemporaneidade seja o tempo de maior fascínio e aproximação com esses seres. De vampiros altamente belos que se apaixonam em cidades pequenas e frias até contos de amor entre monstros aquáticos sensíveis e mocinhas sem voz, a pós-modernidade tem se mostrado um período propenso a novas configurações, perspectivas e relações com o monstro. A obra *Frankenstein* de Mary Shelley, mesmo após mais de 200 anos de seu lançamento, permanece altamente popular entre os leitores. É certo que temos produzido uma série de novas concepções sobre monstros, o que, para alguns, determina a banalidade dos significados que tais seres foram criados para produzir. Entretanto, um olhar mais atento sobre essas novas perspectivas monstruosas pode nos revelar ligações mais estreitas com os processos sociais pós-modernos do que com qualquer intencionalidade de banalização, afinal, o monstro é, sobretudo, social e o “corpo monstruoso é pura cultura”¹² (Cohen, 1996, p. 4).

O monstro contemporâneo é um monstro sensível, humanizado. É inegável que a pós-modernidade possibilitou a ascensão do Outro, um aspecto que na tradição não era nem popular e nem encorajado, como foi possível notar nas narrativas coloniais analisadas anteriormente. Esse olhar reconfigurado, o novo direcionamento contemporâneo, revela-nos que, por muitas vezes, o Outro e o monstro tendem a se confundir. Tudo que é diferente, tudo que é forasteiro, distante e diverso é recalcado pela ordem da razão, pelo espaço da normalidade, assim criamos o *monstro*.

O monstro é a diferença encarnada, feita para viver entre nós. Em sua função como o Outro dialético (...), o monstro é a incorporação do Forasteiro, do que está Além – de todos os lugares que são retoricamente posicionados como distantes e distintos, mas originam de Dentro. Todo tipo de alteridade pode ser inscrita por meio do corpo monstruoso, mas, em sua maioria, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, social (Cohen, 1996, p. 7, tradução nossa)¹³.

À medida que entendemos tal relação, compreendemos que a mudança na configuração do monstro contemporâneo diz respeito também ao novo direcionamento cultural promovido, principalmente, pelas produções dos estudos culturais, pela visibilização das lutas sociais, raciais e de gênero. É na pós-modernidade que

¹¹ Do original: “We live in a time of monsters” (COHEN, 1996, p. 7)

¹² Do original: “The monstrous body is pure culture” (COHEN, 1996, p. 4).

¹³ Do original: *The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other (...), the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond—of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual* (COHEN, 1996, p. 7).

conheceremos o Outro a partir dele mesmo e não por meio de visões preconcebidas e estereotipadas, criadas, por vezes, com o intuito de justificar as ações daqueles que pertencem a regra, “do homem primordial”. A representação monstruosa clássica, o exagero, a predileção pelo grotesco e tudo aquilo que causa repúdio e medo, não é vã: “Monstro-Imagem-Cultura é um tecido suntuoso, devemos olhá-lo em todo o seu recorte de minuciosidades” (Silva, 2013, p. 21). Principalmente quando tratamos de monstros tradicionais, estamos em contato com a representação daqueles que estão e sempre estiveram à margem da sociedade: do gênero feminino no monstro do Dr. Frankenstein, na homossexualidade do monstro vampiresco em Drácula, nos sujeitos colonizados na lenda do Iupuiara... os vetores sociais produzem imagens poderosamente normalizantes. Por isso, a exemplo da versão do monstro marinho de Del Toro, o monstro contemporâneo reinventa ou, até mesmo subverte a ordem (como é o caso da série Lovecraft Country da HBO) da perspectiva tradicional, produzindo uma criatura muito mais próxima e muito mais caracteristicamente humana, afinal, hoje, há a possibilidade de fazê-los contar a sua própria versão das histórias contadas sobre eles.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma questão tão antiga quanto o mundo é: o que é ser humano? Quais características são essenciais para definir o limite entre ainda possuir humanidade e estar destituído dela? Ao longo da história da humanidade, nos deparamos com episódios e práticas humanas tão ou mais aterrorizantes que as lendas e contos de terror que ouvimos desde a infância. Noções do que é bom ou ruim, bem ou mal, belo ou feio movimentaram e ainda movimentam a criação de concepções, histórias e criaturas, o monstro é uma categoria exemplar disso. A especialidade do monstro, no entanto, não é a de expor as complexidades destas dicotomias, já que, ao longo do tempo, é perceptível que elas são dissolvidas e/ou transformadas na configuração de tais criaturas, mas a de expor as complexidades do ser humano e seu universo, desse modo, “Ninguém é mais humano que o monstro” (Nazário, 1998, p. 287).

Ao longo desse artigo, analisamos as particularidades da pós-modernidade, as transformações promovidas pela contemporaneidade, além das convergências entre cultura popular e cultura pop. Entendemos que essas duas vertentes da cultura se relacionam e se complementam, principalmente em relação ao folclore, as lendas e mitos populares. Trouxemos como exemplos do sucesso dessa confluência, as aproximações entre os monstros da lenda do Iupuiara brasileiro e da obra cinematográfica *A Forma da Água*. A escolha do monstro como objeto de estudo não foi por acaso; procuramos mostrar, por meio da análise dos monstros supracitados, além do monstro contemporâneo, sua relação íntima com a sociedade, seus sujeitos e suas culturas.

Por fim, entendemos que o estudo do monstro é, por consequência, o estudo também da humanidade. Não é por acaso que, na contemporaneidade, diversos estudiosos têm se dedicado a esmiuçar o histórico das criaturas que criamos na literatura, no cinema e na arte em geral, afinal “O imaginário é tão digno de investigação quanto às ações visíveis da humanidade” (Silva, 2013, p. 246). Por ser uma criatura altamente adaptável, tal qual o humano e todas as suas outras produções, compreendemos que a reflexão que nos propomos neste artigo, não empreende (e nem o pretende fazer) uma conclusão, mas esperamos ter contribuído para a produção crítica sobre o assunto até aqui.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de, Padre. **Carta de São Vicente**. São Paulo: Conselho Nacional da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

_____. **Vida líquida**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global Editora, 2012.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Salvador: P55 Edições, 2021.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster Theory: Reading culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

GANDAVO, Pedro de Magalhães. **Tratado do Terra do Brasil**: história da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

DEL TORO, Guillermo. TAYLOR, Vanessa. **The shape of water**. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, INC, 2018.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte e Ciência. 1998.

SILVA, Verônica Guimarães Brandão da. **Estética da monstruosidade**: o imaginário e a teratogonia contemporânea. 2013. 270 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SOUZA, Gerson Martins de. PEREIRA, Tarcísio José. **Cultura popular**. Brasília: Projeção, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Naiara Sales Araújo Santos

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, U.K. com pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada, Espanha; Possui Mestrado Acadêmico em Letras pela UFPI e em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres, U.K. Docente do Mestrado Acadêmico em Letras da UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representação Artísticas na Era Digital), coordenadora dos Projetos de pesquisa Ficção Científica e Sociedade e Literatura e outras Artes e coordenadora do projeto de extensão Línguas e Cultura do Maranhão. E-mail: naiara.sas@ufma.br

Maria Aracy Bonfim

Doutora e Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília; Pós-doutorado em Literatura pela Universidade Temple, Filadélfia, E.U.A. Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão; docente permanente dos Programas de Pós-graduação em Letras da UFMA e da UEMA. Editora-chefe da Revista Littera. Líder do Grifo – Estudos Literários. E-mail: maria.aracy@ufma.br

Paulo Henrique Pressotto

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e Professor Associado da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS/Dourados, atuando na graduação em Letras e Pós-graduação. Atualmente é Coordenador do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS. Desenvolve e orienta projetos nas áreas de Ensino, Pesquisa e Extensão. E-mail: paulopressotto@gmail.com

Roseli Barros Cunha

Doutora e Mestra em Letras pela USP, com pós-doutorado pela Pós-Lit./UFMG. Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras e do PPGLetras da Universidade Federal do Ceará. Autora de *Aves sem ninho*, de *Clorinda Matto de Turner. Tradução, notas e estudo crítico* (2019), *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama* (2007) e de outras publicações sobre literatura, cultura e tradução na América Latina. email: roselibc@gmail.com

Samira Pinto Almeida

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG e possui formação complementar em Teatro (na subárea Teoria, Crítica e História do Teatro) pela mesma instituição. Nos últimos anos, tem se dedicado a pesquisas nos seguintes campos e temas: Literaturas de Língua Portuguesa (Brasileira, Portuguesa e Africanas), Teatro e Engajamento, Representações do Negro e da Memória Coletiva nas Artes, Ensino de Literatura. Atualmente, é professora de Educação Básica vinculada ao Município de Sete Lagoas e ao Estado de Minas Gerais (SEE-MG). E-mail: samira.letras@gmail.com

Maricélia Nunes dos Santos

Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Professora do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. É vinculada ao GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll e ao Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NueCP). E-mail: maricelia.santos@unioeste.br

Milena Martins Moura

Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense; mestra em Literatura Brasileira e bacharel em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade

do Estado do Rio de Janeiro; editora da *revistacassandra* e da Macabéa Edições. E-mail: milenamartinstradutora@gmail.com

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva

Doutoranda e Mestra em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí, Especialista em Língua Inglesa e Literatura, Licenciada em Letras Português e em Letras Inglês. Temas que pesquisa: Literaturas Femininas Afro-Estadunidenses, principalmente neonarrativas de escravidão e relação entre Literatura e História. Docente no Curso Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí. Email: sharmilla.silva@ufpi.edu.br

Thaina de Santana Alencar

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Sociedade, pela UNIOESTE, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Mestra e bacharel em Letras pela Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Membro do Núcleo de Estudos Afro Latino-Americanos (NEALA/UNILA), do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP /CECA/PPGL).

Willian Francisco de Moura

Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), na linha de pesquisa Leitura e Formação do leitor. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA/2023). Licenciado em Letras (UNESA) e Pedagogia (UEG). Professor efetivo de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC – GO) e docente assistente da Faculdade Serra da Mesa – Fasem. E-mail: willian.f.m40@gmail.com

Eliana Kiara Viana Torres

Doutoranda em Literatura Comparada (UFC). Mestra em Educação pela UFSM. Graduação em Letras Português/Literatura pela UEMA. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), Campus Imperatriz. E-mail: kiara.viana@ifma.edu.br

Márcia Miranda Chagas Vale

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF) com a linha de pesquisa: Leitura e formação do leitor. Mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Maranhão. Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí. Professora Efetiva da Rede Estadual do Maranhão, atuando. Professora do Programa de Formação de Professores (PARFOR) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) no curso de Licenciatura em Letras Vernáculas. E-mail: marciamirandavale@gmail.com

Millena Portela

Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão. Especialista em Literatura e Ensino pela Universidade Estadual do Maranhão e em Literatura Contemporânea pela Faculdade Católica Paulista. Graduada no curso de Letras UFMA, com habilitação em língua inglesa e suas respectivas literaturas. Pesquisadora na área de Ficção Especulativa, Ficção Científica, Afrofuturismo e outras especulações de futuros pretos. Membro do Grifo – Estudos Literários. E-mail: lennieportela@gmail.com

Ana Carolina Moraes da Silva

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Graduada em Letras inglês-português e suas respectivas literaturas pela UFMA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Manifestações Artísticas na Era Digital - Ficça, desde 2019. Possui publicações de artigos relacionados à ficção científica, gótico, fantástico e distopia. E-mail: ana.moraes1@discente.ufma.br

Eloisa Buzelatto

Mestranda em Letras na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (PPGL/Unioeste). É integrante do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NueCP). E-mail: eloisabuzelatto@hotmail.com

Stephane Thayane dos Santos Serejo

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras/CCH da Universidade Federal do Maranhão; Graduação em Letras Português/Espanhol – UFMA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representações Artísticas na Era Digital - FICÇA, desde 2019. E-mail: stephane.serejo@discente.ufma.br

Rafael Santos

Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa-PR e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na linha de pesquisa Estudos Literários (UEPG). E-mail: rafayork11@gmail.com

Ana Carolina Moraes de Souza

Discente de graduação em Letras - Habilitação Português e Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/Dourados). Desenvolve projeto de Iniciação Científica - PIBIC - UEMS/Dourados, vinculado ao curso de Letras, na área de Estudos Literários. E-mail: anacarolinamoraissouza@gmail.com

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme a Lei nº
10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Vozes plurais: feminismos, memória e resistência na literatura
ORGANIZAÇÃO	Naiara Sales Araújo Maria Aracy Bonfim Jerome Branche (orgs.)
COMITÊ CIENTÍFICO	Dra. Cacilda Bonfim (IFMA) Dra. Danielle Ferreira Costa (IFMA) Dr. Dilson César Devides (UFMT) Dra. Maria Aracy Bonfim (UFMA) Dra. Michelle Mittelstedt Devides (IFMT) Ma. Millena Portela (UEMA) Dra. Naiara Sales Araújo (UFMA) Dr. Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior (IFRGS) Ma. Tércila Duarte (UFF)
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Stephane Thayane dos Santos Serejo
CAPA	Imagem gerada por ChatGPT e Leonardo.AI
SUPORTE DIGITAL	World Wide Web
PÁGINAS	164
TIPOGRAFIA	Blinker e Times New Roman/CORPO Perandory e EB Garamond/TÍTULOS

VENAFDM
2024

 **FICÇA**



ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



FAPENMA
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento
Científico e Tecnológico do Maranhão

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico